

**Fenyves Miklós**

**Kontingencia és elbeszélés**

**Thomas Bernhard prózája a hetvenes-nyolcvanas években**

**PhD-értekezés**

**Témavezető: Dr. Bombitz Attila**

# Tartalom

Bevezetés	3
„Hallja a saját szavait?” <i>Igen</i>	43
Rágalom. <i>A hangimitátor</i>	65
Nevek. <i>Beton</i>	96
Ugyanazt másként. <i>A menthetetlen</i>	123
Szégyen. <i>Kioltás</i>	150
Bibliográfia	166

## Bevezetés

### *Bernhard prózája a hetvenes évek második felétől*

Thomas Bernhard prózájáról, kerüljön szóba a művek elbeszélte világa, narrációja vagy stílusa, gyakran beszélnek úgy, mint valami egységesnek tekinthető szövegfolyamról – nem véletlen, hogy annyi bélyeget rásütöttek a szerzőre, és szép számú paródia is született szövegeiről. A tudományos munkák, amelyek nem rajzolhatnak ilyen elnagyolt képet tárgyukról, igyekeznek módosulásokat, fejlődésvonalakat figyelembe venni, és fázisokra osztani az életművet, bármennyire nehéz is éles határokat húzni pályaszakaszok között. A Bernhardról szóló monográfiákban többé-kevésbé elfogadottnak számít az a nézet, miszerint a hetvenes évek közepén bizonyosfajta változás ment végbe a szerző prózájában. Mivel ez a változás abban a periódusban zajlott le, amikor Bernhard önéletrajzi kötetein is dolgozott, az életmű genetikus-kronologikus feldolgozásai hajlanak arra, hogy az önéletrajzi aktivitásnak köszönhető folyamatokkal hozzák összefüggésbe a váltást, ami a későbbi művek értelmezése során óhatatlanul is olyan aspektusok kiemelésével jár együtt, amelyek egy stabilabbá vált, nagyobb autonómiára szert tett személyiség fejlődéstörténetéről tanúskodnak, a felülkerekedés, az „énné válás”<sup>1</sup> dokumentumaivá avatva a szövegeket. Manfred Mittermayer reprezentatívnak tekinthető második Bernhard-könyvében<sup>2</sup> – melynek a

---

<sup>1</sup> Vö. Manfred Mittermayer, *Ich werden. Versuch einer Thomas Bernhard-Lektüre*, Stuttgart: Heinz, 1988.

<sup>2</sup> Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1995.

prózai műveket tárgyaló két fejezete közé beékelődik az „önéletrajznak” szentelt fejezet, sőt az azt megelőző fejezet a „Prosa vor der Autobiographie” (Az önéletrajz előtti próza) címet viseli, nem hagyva kétséget a korszakolás szempontja és az értelmezés fő viszonyítási pontja felől – részben Christian Klug monográfiájára<sup>3</sup> támaszkodva a következő jegyekben ragadja meg a „későbbi” próza sajátosságait, anélkül hogy kapcsolatot tudna teremteni közöttük: Az abszolútummal való érintkezés kétségbeesett kísérlete eltűnik a szövegekből, illetve legfeljebb parodisztikus formában van jelen; ha a főszereplők korábban valamilyen metafizikai implikációkat hordozó tárgyról – tökéletes építményről vagy a hallásról – próbáltak írni, a későbbi szövegek hősei, teljességgel tudatában a filozófiai érdeklődésük mögött megbúvó kisszerű mozgatórugóiknak, legfeljebb egy bécsi étkezde asztaltársaságáról vagy egy „művészi vacsoráról” bocsátkoznak fejtegetésekbe. A későbbi prózai alkotások nyelve nem éri el „a korábbi elbeszélések sűrű viszonyrendszerét, ehelyett annál pontosabb a pszichikai mechanizmusok ábrázolása terén.”<sup>4</sup> A szűkebb és tágabb környezetet illető szidalmak mellett a nyílt önkritika hangja is erősebbé válik; elsősorban a regényhősök önmagukkal folytatott vitáiról van szó,<sup>5</sup> de emögött „az önéletrajzi aspektusok alig leplezett kommentárja” is meghúzódik. Mind gyakoribbak az elbeszélők, illetve főszereplők általánosító, a saját tapasztalatukat exemplárisként feltüntető aforisztikus, mi-formában megfogalmazott kijelentései, amelyek egy felsőbbrendű, egyetlen jelenet rövid ideig tartó szemléléséből is komplex emlék-szövevény létrehozására és a jelen megítélésére képes megfigyelő pozíciójából hangzanak el. A főszereplők legtöbbször „olyan emberekkel találkoznak össze, akik életük egy évtizedekkel korábban lezajlott döntő

---

<sup>3</sup> Christian Klug, *Thomas Bernhard Theaterstücke*, Stuttgart: Mertzler, 1991, 9; 12.

<sup>4</sup> Klug, idézi Mittermayer, Uo. 94.

<sup>5</sup> Vö. még Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, München: Beck, 1992, 111. f.

szakaszát reprezentálják számukra”,<sup>6</sup> és az előbbieket hiába próbálják megmutatni maguknak és a többieknek, hogy valóban maguk mögött hagyták a közös múltat. „Az egyes témákra (egyensúly az egyedüllét és a másokhoz való odafordulás között, megmenekülés a túlzó tökéletesség-képzetek végzetes hatása elől etc.) irányuló reflexiója túlléphetik az egyes művek határait, s erre a mechanizmusra csak csekély befolyással bír, hogy a kérdéses szövegek milyen mértékben formálják meg és dolgozzák fel a szerző élettörténeti háttérét.”<sup>7</sup> Bernhard késői prózája, folytatja Mittermayer egy számos kritikus és irodalomtörténész által megfigyelt tendenciára utalva, „tudatosan arra törekszik, hogy a művészi és empirikus világ különbségét megszüntesse egy olyan, differenciákat alig megengedő beszéden belül, amely fiktitív és reálisat egyaránt bevon egy genuin nyelvi világ áramába”.<sup>8</sup> A fiktitív és valós határainak játékos feloldása, „önéletrajz és regény kölcsönös egymásba hatolása”<sup>9</sup> a későbbi művek recepciójában egyre meghatározóbb szerepet játszik.

Azon a már említett tényen túl, hogy a jellegzetességek e felsorolása, amely kimondva-kimondatlanul központi jelentőséget tulajdonít az önéletírásnak (s azon belül is inkább az aktusnak, mint a szövegnek), „egy személyes fejlődés számvető kikutatására”, egy többé-kevésbé sikeres emancipációra irányítja a figyelmet, a radikálisan sűrű nyelvi vonatkozásrendszernek a növekvő pszichológiai pontossággal való szembeállítását azt látszik sugallni, hogy Bernhard, egy korábbi alkotói szakaszban végső határáig feszítve a nyelvet, illetve az irodalmi beszédformák teljesítőképességét, későbbi prózájában immár megelégszik a megismeréssel és a nyelvet illető szkepszisének

---

<sup>6</sup> Klug, idézi Mittermayer, Uo. 95.

<sup>7</sup> Uo. 94. f.

<sup>8</sup> Bernhard Sorg, idézi Mittermayer, *Thomas Bernhard*, 95.

<sup>9</sup> Eva Marquardt, idézi Mittermayer, *Thomas Bernhard*, 95.

néhány aforisztikus tömörségű megfogalmazásával, és alapvetően ettől elválasztható egzisztenciális-morális kérdések felé fordul.

Egy produkcióesztétikai elvű megközelítés keretein belül talán akkor is legitimálható ez a perspektíva, ha olyan szövegekre irányul, amelyek jelentéskonstruktívumja minden bizonnyal feltételez a szubjektum centralizált elképzelésének lebontására vonatkozó belátásokat; és az is igaz, hogy a fikcionális szövegeknek az önéletrajzi szövegek tükrében való vizsgálata aligha megkerülhető feladat – a későbbi Bernhard-próza felvetette nyelvi-poétikai kérdések részletes vizsgálatának háttérbe szorítása azonban, úgy tűnik, téves következtetésen alapul: a nyelvi utalásrendszer fellazulása nem azonos a szövegek nyelvi-poétikai önértésének hiányával, vagy megmerevedésével, tehát nem is állítható a szövegközeli olvasatokat megkerülő szerző-elvű interpretációs érdekek szolgálatába. Dolgozatomban arra próbálok rámutatni, hogy a nyelvi-poétikai kérdések korántsem szoríthatók háttérbe a szóban forgó pályaszakasz műveinek értelmezésében, sőt éppen ezek vetnek fényt a szakirodalomban jelzett hangsúlyeltolódások egy lehetséges összefüggésére. Nevezetesen arra, hogy a későbbi prózai szövegek a kontingens mozzanatokra való utalás, az ezekre való emlékezés igényét szembesítik a nyelv iterativitáson alapuló rendjével, illetve az elbeszélés narratív rendjével.

Kétségtelen, hogy a Bernhardról szóló szakirodalomban szép számmal találni példát a szövegközeli, a formai elemzés eszköztárára támaszkodó olvasatokban, ami némiképpen esetlegesnek is mutatja, hogy Mittermayer idézett monográfiája szolgál-e bevezetés kiindulópontjaként. Hogy mégsem így van, az csupán annak tulajdonítható, hogy az ilyen vizsgálatok kérdésfeltevései legtöbbször vagy egy bizonyos szövegre, vagy az életmű egészére vonatkoznak, nem pedig a műveknek arra a csoportjára,

amelyet Mittermayerhez hasonlóan a „későbbi próza” elnevezés alatt foglalok össze; más szóval, nem találni olyan munkákat, amely a szóban forgó időszakban keletkezett prózai művek szövegközeli olvasataival szolgálva hipotéziseiket úgy fogalmazná meg, hogy az olvasatok egyúttal alátámaszthassák és specifikálhassák a későbbi próza sajátosságaira vonatkozó megfigyeléseket. Külön e pályaszakasszal tudomásom szerint egyetlen tanulmány foglalkozik, Barbara Mariacher „*Umspringbilder*”. *Erzählen – Beobachten – Erinnern* („Váltóképek”. Elbeszélés – megfigyelés – emlékezés) című monográfiája,<sup>10</sup> ez a munka azonban lényegében beéri azzal, hogy számba vegye a fikcionális és dokumentatív szövegstátus közötti villódzás különböző eseteit, és azt – a címben is idézett Wendelin Schmidt-Dengler nyomán<sup>11</sup> – az olvasó orientációját megzavaró provokatív játékként magyarázza.

A következőkben a hetvenes évek második felében és a nyolcvanas években keletkezett Bernhard-próza néhány olyan, különböző szinteken jelentkező sajátosságára mutatok rá, amelyek egymásra vonatkoztatását, kontextualizálását döntő részben majd e bevezetést követő elemzések fogják elvégezni. Felsorolásuk célja e helyütt csupán annyi, hogy láthatóvá tegye az egyes olvasatok közös kiindulópontjául szolgáló megfigyeléseket, és érthetővé tegye, miért használok majd a továbbiakban operatív fogalomként a kontingencia meglehetősen tág fogalmát.<sup>12</sup>

1 . (Történet) A hetvenes évek végén és a nyolcvanas években keletkezett prózai művek világának alakíttottsága a korábbi művekhez képest több analógiát mutat az empirikus valóság megszokottabb elsajátítási módjaival. Korántsem lehet „realisztikus”

---

<sup>10</sup> Barbara Mariacher „*Umspringbilder*”. *Erzählen – Beobachten – Erinnern*, Frankfurt/M etc.: Peter Lang, 1999.

<sup>11</sup> Vö. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg – Wien: Residenz, 1995, 178.

<sup>12</sup> Fontos megjegyezni, hogy a Bernhard-szövegek alakíttottságának bizonyos korábról is ismert jellemzői (pl. a mediatív elbeszélőforma), mint később szó lesz róla, átalakulnak, új funkciót kapnak e művek viszonyrendszerében.

fordulatról beszélni; az azonban megállapítható, hogy ezekben az elbeszélő művekben hétköznapi kifejezésekkel is körülírható emberi viszonyrendszerek képe bontakozik ki – ezért beszélhet Klug pontosabban ábrázolt pszichikai mechanizmusról<sup>13</sup> –, még hozzá a korábbiaknál kevésbé fragmentált narratív szekvenciákban. Sőt, a szövegek nem ritkán az empirikus valóságban fellelhető helyszínekre helyezik a cselekményt, több szereplő pedig neve és attribútumai alapján valós személyekkel „azonosítható” (pl. Glenn Goulddal) – részben ezért utal Mittermayer a reális és fikcionális szövegstatus közötti különbség elbizonytalanodására, illetve eltűnésére. Az *Auslöschung*ről (Kioltság, 1986)<sup>14</sup> született recenziókból és tanulmányokból válogató, Hans Höller és Irene Heidelberg-Leonard szerkesztésében megjelent *Anti-Autobiográfia* című kötet,<sup>15</sup> meglepően módon egy kortárs irodalomtudományi trendektől közel sem érintetlen tanulmánygyűjteménytől, fényképeket tartalmaz olyan helyszínekről és személyekről – Wolfsegg kastélyáról és környékéről, Ingeborg Bachmannról, Paul Chaim Eisenbergről stb. –, amelyek, illetve akik a név megváltoztatásával vagy anélkül szövegbeli megfelelőjüké „transzponálódtak” a *Kioltság*ban, ami annál különösebb, mivel a képek olyan irodalomtörténészek tanulmányát kísérik, akiknek nem lehet a szemére vetni, hogy ne volnának tisztában a dokumentatív és irodalmi olvasásmód különbségeivel, és akik ugyanakkor nem egyszerűen a könyv nyersanyaga felé fordítják figyelmüket. Függetlenül a mégiscsak érezhető elméleti deficittől, nem vitás, hogy a tanulmány szerzői olyan problémákra kénytelenek reflektálni, amelyekkel a jelölten, hangsúlyosan a történeti valóság fikcionalizálására irányuló intenció szembesíti a befogadót.

---

<sup>13</sup> Lásd 4. lábj.

<sup>14</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986.

<sup>15</sup> Hans Höller, Irene Heidelberg-Leonard (szerk.), *Anti-Autobiographie. Thomas Bernhards "Auslöschung"*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995.



2. (Emlékezés) Az elbeszélések beszédhelyzete legtöbbször az emlékezéshez kötődik, egy nagyobb életszakasz vagy egy életút felidézéséhez, amelyben az elbeszélő és a (fő)szereplő sorsa többé-kevésbé összefonódott; az emlékezés kiváltója nagyon sokszor egy haláleset, keretét pedig e halálesetet kísérő helyek, események adják. Így van ez a *Der Untergetherben* (A menthetetlen, 1983),<sup>16</sup> ahol Wertheimer, a régi barát temetése után következik az emlékezés, életük egy korábban közösen is felkeresett helyszínén, az *Irtásban*, ahol az elbeszélő a régi barátnő, Joana temetése utáni „művészi vacsorán”, a többiektől félrehúzódva idézi fel emlékeit, vagy a *Kioltásban*, ahol Murau a szülők temetésén és az azt megelőző, illetve követő napokban emlékezik,<sup>17</sup> hogy három igen hasonló példát említsünk; a *Beton* (Beton, 1982)<sup>18</sup> kávé szűrőcsőlő Rudolfja, vagy az *Holzfällen* (Irtás, 1984)<sup>19</sup> elbeszélője újraindítja az önkéntelen emlékezésnek kitett prousti narrátor beszédhelyzetét.

Lényeges emellett, hogy az emlékezés a legtöbb elbeszélésben oly módon kapcsolódik össze az írás cselekvésével, hogy a fikcióként olvasott szöveg helyenként, vagy szinte teljes egészében átfedésbe kerül azzal a fiktív szöveggel – az idézett elbeszélő feljegyzéseivel –, amely inkább a Porter Abbott-i értelemben vett autografikus olvasásnak kínálja magát;<sup>20</sup> a szöveg ugyanis nem leplezi el, hogy az emlékező elbeszélő ír, jegyzeteket készít, és ha elbeszélésének van befejezése, akkor az maga az

---

<sup>16</sup> Thomas Bernhard, *Der Untergether*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983; magyarul: Thomas Bernhard, *A menthetetlen*, Budapest: Európa, 1992.

<sup>17</sup> Természetesen nem ilyen egyszerűek az időviszonyok, hiszen az emlékező belső monológ és annak későbbi, az írás médiumában történő felidézése egybecsúsztatja az idősíkokat.

<sup>18</sup> Thomas Bernhard, *Beton*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982; magyarul: Thomas Bernhard, *Beton*, Budapest: Ferenczy, 1995.

<sup>19</sup> Thomas Bernhard, *Holzfällen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984; magyarul: Thomas Bernhard, *Irtás*, Budapest: Ferenczy, 1994.

<sup>20</sup> H. Porter Abbott, „Önéletírás, Autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására”, in: *Helikon*, 2002/3, 286-304, 292. f.: „ha *autobiografikusan* olvasunk [...] a szövegszerű cselekvésre is ügyelünk”, 296: „Amennyiben az önéletírás esetében egyáltalán beszélhetünk befejezésről, ez a befejezés a diskurzus cselekvése maga.”

írás cselekvése. A fikcionális olvasás keretén belül a fiktív elbeszélő írásaktusainak nyomaként kell interpretálnunk a szöveget.

3. (Véletlen) Szembetűnő, milyen sokszor tematizálódik a szövegekben olyan esemény – legtöbbször haláleset vagy valamilyen találkozás –, amely a fiktív világon belül véletlennek tekinthető, illetve, amelynek véletlen voltát az elbeszélő valamilyen módon megpróbálja megszüntetni vagy ignorálni. A *Der Stimmenimitator* (A hangimitátor)<sup>21</sup> szinte tobzódik a véletlen balesetekben és megmenekülésekben, de jó példa lehet *Die Billigesser* (Az olcsón evők, 1980)<sup>22</sup> is, melynek főhőse, Koller többször elismétli, hogy azért találkozott össze újból az „olcsón evőkkel”, mert a Türkenschanzparkban kivételesen nem a kőris, hanem a tölgyfa irányába fordult szokásos sétája során<sup>23</sup> – hogy aztán saját végzetes balesetét már ne tudja beilleszteni semmiféle rendbe. A *Ja* (Igen, 1978)<sup>24</sup> című elbeszélésben a narratíva értelemadó funkciója azáltal válik kétségesse, hogy egy kontingens mozzanat romba dönti az elbeszélő retorikai építményét, amely épp a véletlent volt hivatott eliminálni. Az elbeszélő újra meg újra visszatér a perzsa nővel való első találkozásának eseményéhez, miközben a találkozás szükségszerűséget tételező gondolatmenetet abszurdnak, ugyanakkor elkerülhetetlennek nevezi. Hasonló sémával találkozhatunk az *Irtás*ban is: „Ebben a meghívásban a halott Joana a bűnös [...], ez az ocsmány fatalitás az ő lelkiismeretét terheli” mondja az elbeszélő egy találkozásról, „s egyidejűleg arra gondoltam, milyen értelmetlen ez a gondolat”.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978; magyarul: Thomas Bernhard, „A hangimitátor”, in: uő, *A túlélő feljegyzései*, Budapest: Hatodik Síp Alapítvány – Új Mandátum, 1994, 5-133.

<sup>22</sup> Thomas Bernhard, *Die Billigesser*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.

<sup>23</sup> Uo. 49.

<sup>24</sup> Thomas Bernhard, *Ja*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978; magyarul: Thomas Bernhard, „Igen”, in: uő, *Az erdőhatáron*, Budapest: Európa, 1987.

<sup>25</sup> Bernhard, *Irtás*, 55. A Bernhard-művek magyar fordításait helyenként megváltoztattam; a változtatásokat nem jelzem külön.

4. (Egyszeriség) Az elbeszélések szereplői sokszor életük egyszeri, semmit nem reprezentáló, önmagukon történetileg nem túlmutató aspektusából mutatkoznak; élettörténetük bemutatása, mint látni fogjuk, az elbeszélés önmagát leromboló konfigurációjában arra szolgál, hogy lefejtse róluk élettörténetüket. Például *Az olcsón evők* asztaltársaságának tagjai, noha a főszereplő Koller rájuk építené nagyszabású fiziognómiai értekezését, az elbeszélő szemszögéből nem képviselnek semmiféle lélektani alaptípust, nem mutatnak túl önmagukon. Azzal a kérdéssel kerül szembe az értelmező, hogy az így vagy úgy, de önmagát megismerő-ítélkező funkciójában visszavonó beszéd nem rendelődik-e alá ily módon valamilyen más intenciónak. Pradigmatikus ebből a szempontból az *Irtás* befejezése, amely egyértelműen a beszéd (írás) funkciójának eltolódását jelzi.<sup>26</sup> Az egyszeriségről diszkurzív módon csak egy-két szöveghely szól, elgondolkodtató azonban, hogy e megjegyzések nem kerülnek bele a reflexió önmagukat aláásó, kvázi-racionális köreibe.<sup>27</sup>

5. (Fénykép) A későbbi prózai művek intermediális vonatkozásai közül kitüntetett szerephez jut a fotográfia. Kézenfekvő példa erre a *Kioltás*, melynek jelentős részben az ekfrázis alakzatára épülő első részében a megfigyelt és leírt fotók az emlékezés médiumaként szolgálnak; de a *Beton* vagy az *Irtás* értelmezései is csak nehezen hagyhatják figyelmen kívül a fényképekre, illetve a fényképre mint kódra tett utalásokat. Különösen érdekes e tekintetben az idegen médiummal bonyolult játékot űző *Irtás*, melynek a fotográfiára irányuló vonatkozása akkor sem volna lényegtelen, ha arra a szöveghelyre korlátozódna, ahol a megfigyelő-elbeszélő én fényképhez hasonlítja

<sup>26</sup> Lásd 28. lábj.

<sup>27</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 33: "Wertheimer képtelen volt rá, hogy önmagában az egyszeriséget lássa [*sich selbst als ein Einmaliges zu sehen*], ami mindenki megtehet és meg kell tennie, különben meghasonlik, minden ember, akárki is, egyszeri, ezt mondogatom magamnak én is, és meg vagyok mentve. Ezt a mentőövet, hogy ugyanis önmagát egyszerinek lássa, Wertheimer sohasem vette észre, minden ilyenfajta képesség hiányzott belőle." Thomas Bernhard, *Auslöschung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 577: "Spadolininek annyiban igaza van, amennyiben minden ember különös [als jeder Mensch ein besonderer ist]".

a hajdani barátaiból álló vendégseregletet. Bernhard elbeszélése azonban egy olyan drámára épül rá – a szereplők beszélgetése során is érintett Ibsen-darabra, *A vadkacsára* –, amely nemcsak hogy beemeli világába a fotográfiát, de az igazság és hazugság kérdéseit feszegetve nyelvének központi metaforájává is teszi. Ugyanakkor az *Irtás*, amely a térszerkezetében is *A vadkacsa* camera obscurára emlékeztető színpadképét követi, jóllehet narrátora szinte mindvégig ítéletet mond a világ és önmaga felett, végül elszakad az állító-ítélkező nyelvtől,<sup>28</sup> a fényképnek is más aspektusát állítva előtérbe az Ibsen-darabban központi jelentőséget kapó ábrázoló-leplező-leleplező funkció helyett: azt, amit Roland Barthes úgy fogalmazott meg, hogy a fénykép tanúsítja, hogy amit megjelenít, ott volt.<sup>29</sup>

Mindezek az újdonságok, illetve hangsúlyeltolódások természetesen akkor válnak igazán szembetűnővé, ha a szerző korábbi prózájának háttére előtt vesszük őket szemügyre. Bernhard korai szövegei a szó szerinti jelentések metaforizálásával és a metaforák literalizálásával a szilárd fogalmak feloldására törekszenek, az elbeszélésgrammatika szétbontásával pedig lehetetlenné teszik az olyan befogadási stratégiák követését, amelyek a történet értelemkonstituáló szerepét feltételezik. A későbbi alkotásokban viasszaszorulnak az enigmatikus metaforák, de ez korántsem helyezi vissza régi jogaiba a fogalmi gondolkodást; azok a kifejezések ugyanis, amelyek

---

<sup>28</sup> A fordulat, amelyet a Burgtheater-színész mondatstruktúrával nem rendelkező megnyilatkozása – „erdő, fenyőerdő, irtás” (Bernhard, *Irtás*, 210) – prefigurál, az elbeszélés végén érhető tetten, amikor az elbeszélő, elbúcsúzva vendéglátóitól rohanni kezd, és arra gondol, „hogy erről a művészcsoportról a Gentzgasséban írni fogok, anélkül, hogy tudnám, mit, egyszerűen valamit fogok írni, és futottam és futottam, és azt gondoltam, azonnal írok erről az úgynevezett művészcsoportról” (219). Egyébként Bernhard egy közvetlenül az *Irtás* megjelenése előtt adott tévéinterjújában azt nyilatkozta, a könyvben „lefényképezte” egykori barátait.

<sup>29</sup> Roland Barthes, *Világoskamra*, Budapest: Európa, 2000, 8. f.; A kontingencia tematizálásának mediális feltételeiről, a fotográfiának a kontingencia regisztrálásával való összefüggéséről lásd még David E. Wellbery, „Mediale Bedingungen der Kontingenzsemantik”, in: Gerhard von Graevenitz (szerk.) *Kontingenz*, München: Fink, 1998 (=Poetik und Hermeneutik 17), 447-450, 450: „A fotográfia a képek prózája. Nem csak arról van szó, hogy valami kontingenst ábrázol: létrehozásának módja is kontingens eseményként bontakozik ki.”

ismétlődésükkel biztosítani látszanak a szöveg koherenciáját, a különböző kontextusban más-más jelentéssel ruházódnak fel, és ennek következtében elveszítik az identitásukat. A töredékesség bonyolult, zenei kompozíciókkal is analógiákat mutató nyelvi struktúráknak adja át a helyét, amelyek azonban továbbra sem a logikus gondolkodás műveleteinek hordozóiként működnek, ezenkívül nyilvánvaló módon azzal az apóriával szembesítik az olvasást, hogy a szövegstruktúra figyelembevételével kizárja a referenciális jelentést, ez utóbbi pedig ellentmond a szöveget létrehozó viszonyrendszer működésének. Ha követjük a „zenei” struktúrákat, nem értjük a szöveget: ha el akarjuk olvasni, abba kell hagynunk az olvasást. Az igazság kérdésének tekintetében Bernhard prózájáról egészében elmondható, hogy aláássa az állító, tanúskodó, ítélező beszédaktusok feltételrendszerét. Ha azonban így van, mit jelent ez a későbbi prózai művekre nézve, amelyek, mint láttuk, az emlékezés jegyében állnak? Mi a viszonya a szövegek nyelvi-poétikai aspektusának az emlékezés gesztusához? Az igazság elmondására igényt tartó nyelv dekonstrukciója hagy-e lehetőséget az emlékezésnek? Mit jelent ebből a szempontból az *Irtás* elbeszélőjének imént idézett gondolata, miszerint mindegy lesz, mit ír (az azonban nem, hogy miről vagy kiről), a hangsúly az íráson van; mond-e erről valamit Bernhardnak egy később még érintendő rágalmozási per kapcsán írt nyílt levele, amelyben a szerző kétségbe vonja, hogy fikciót írván bármit is állított volna a szóban forgó jogi személyről, azt azonban hozzáteszi, hogy művével szándéka szerint „emlékművet” állított volna az illetőnek (akinek a neve és foglalkozása megegyezett a rövidtörténet szereplőjének nevével és foglalkozásával)? De vajon utalhat-e nyelvi szöveg valami egyszerire, kontingensre, anélkül, hogy azt nyomban fikcióvá alakítaná, és ezzel meg is szüntetné – valamire, ami kívül esik a kódolhatón, és

mégsem a szövegen kívüli referens? Beszélhetünk-e referenciáról, ha annak tárgyát sem a tapasztalati valóságban, sem az elbeszélés világában nem találjuk meg?

Nem nehéz belátni, hogy az elbeszélt véletlen, az egyszerit őrző nyelvi emlékezet és az (illuzórikus) valóságvonatkozás problémája együtt is tárgyalható, hiszen mindhárom esetben a jelölést lehetővé tevő iteráció és a rend-kívüli, soha vissza nem térő, tanúsíthatatlan összebékíthetlenségéről van szó. Az azonban, hogy az itt következő olvasatokban miért a kontingencia, e meglehetősen tág fogalom<sup>30</sup> adja kapcsolódási pontjukat, és nem a referencia problémája, némiképpen indoklásra szorul. A választás Bernhard prózájának arra az alapvető sajátosságára reflektál, amely az egzisztencia stabilizálását szolgáló, ugyanakkor a nyelv episztemológiai megbízhatatlanságát színre vivő beszédaktusokból<sup>31</sup> fakad: az elbeszélők a rend létrehozásán munkálkodnak, de ez a rend mindig megmutatja a maga másikját is, a szemantikai túl- és aluldetermináltságtól a szintaktikai struktúrák fragmentaritásán, a kauzális láncok lezárhatatlanságán át az idézés már mindig is elkezdett beszédéig, a perspektivikus rendek esetlegességéig.<sup>32</sup> Rend és felszámolhatatlan kontingencia viszonyainak példátlanul sűrített drámáját mutatja be az 1971-ben megjelent *Gehen* (Járás),<sup>33</sup> amely a nyelvi formalizáció tekintetében már-már fokozhatatlan végpontnak tűnik a narratív műfaj határain belül. Csakhogy Bernhard későbbi prózai műveivel kapcsolatban

<sup>30</sup> A fogalom mai használatáról lásd Franz Joseph Wetz, "Die Begriffe »Zufall« und »Kontingenz«, in: Graevenitz, *Kontingenz*, 27-34, 30: "Bizonyos, hogy a kontingencia vagy véletlen a másként-, illetve nem-bekövetkezés lehetőségét is jelenti. De a véletlen vagy kontingens nem csak ez, hanem a szándékolatlan, akaratlan, nem célzott, az önkényes is; ezenkívül a váratlan, a szokatlan, a rendkívüli és a előre nem látott; továbbá az átláthatatlan, a kiszámíthatatlan, a törvény és szabály nélküli, a tetszőleges; valamint a lényegtelen és eltérő, az egyes és az egyszeri, új, individuális; aztán az alap és ok nélküli, a határozatlan, és nem utolsósorban az, ami felett nem lehet rendelkezni, ami megváltoztathatatlan, ami megesis – egyszóval a rendelés, amit senki sem rendelt el, a sors, amit senki sem küldött."

<sup>31</sup> Vö. Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart, Metzler, 1991, 113-225.

<sup>32</sup> Vö. Bernhard Waldenfels, "Das Ordentliche und das Außer-ordentliche", in: Bernhard Greiner és Maria Moog-Grünwald (szerk.), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg: Winter, 2000, 1-13.

<sup>33</sup> Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971; magyarul: Thomas Bernhard, "Járás", in: *Ki volt Edgar Allan? Hét kisregény Ausztriából és az NSZK-ból*, Budapest: Európa, 1982.

nemcsak az tematizálható a kontingencia fogalmával, ami fenyegető árnyként vetül a nyelv médiumában létrehozandó rendre, hanem az is, amire maga a rend jelent fenyegetést: arra, ami a rendben elveszíti egyszerűségét és egyedülállóságát, de ami a nyelv rendje nélkül elvész. Miközben azonban Bernhard későbbi prózaműveinek szereplői/hősei nagy tanulmányok helyett (mellett) emlékeztetéseket írnak, mely mozzanattal előtérbe kerül a kontingensnek ez utóbbi aspektusa is, a nyelvi artikuláció szintjén nem sok minden változik: az elbeszélők továbbra is az ítéletek és általánosítások, levezetések és következtetések nyelvén szólalnak meg. Vajon ez azt jelenti-e, hogy a tárgyakat megkonstruáló szövegekben maradéktalanul feloldódik, aminek az emlékét – mint ahogy az *Igen* elbeszélője fogalmaz – meg akarják tartani (festhalten)? A bevezetést követő interpretációk arra kérdeznék rá, az egyes szövegekben milyen poétikailag leírható rend ad lehetőséget a fikció világának határán álló kontingens mozzanat kiolvasására. Hasznosnak látszik azonban, ha előbb még érintünk néhány idevágó elméleti pozíciót, melyek alapján képet alkothatunk arról, hogyan fonódik össze egymással a mai diskurzusokban kontingencia, egyszerűség, referencia és elbeszélés problémája.

### *Kontingencia és elbeszélés*

Egy 1992-es, rövid, ám programadónak tűnő tanulmányában David E. Wellbery<sup>34</sup> egy radikalizált, a nyelvi-szemiotikai elemek esetlegességén túlmenő posztstrukturalista kontingenciafogalom relevanciáját vizsgálja az általános esztétikai reflexió és az

---

<sup>34</sup> David E. Wellbery, „Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus”, in: Klaus W. Hempfer (szerk.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart: Franz Steiner, 1992, 161-169.

irodalomelmélet területén. A véletlen mozzanata – mely, mint Wellbery írja, legalább kétfélét jelent, egyfelől egy olyan esemény felléptét, amely egy adott (akár rendként, zárt szabályrendszerként, akár célszerűen cselekvő szubjektumként tételezett) rendszer felől előreláthatatlan, megjósolhatatlan és levezethetetlen, másfelől ennek az eseménynek az ismételhető funkcióban fel nem oldható szingularitását –, a kontingens esemény keresztezi a szemiotikai megnyilvánulások funkcionalitását (és elméleti vizsgálhatóságukat), tehát éppen azt a funkcionalitást, amely maga után vonja a megnyilvánulások kontingens voltát. Vagyis a vizsgált területekhez: a diskurzushoz, a reprezentációéhoz, a szövegéhez képest a véletlen nem külsődleges, hanem létrejöttük feltételeihez tartozik: a nyelvek és más rendszerek a véletlen események korlátozásával egyidejűleg esélyt is teremtenek a véletlen számára. Az emfatikus kontingenciafogalom körül kirajzolódó elméleti konstellációt bemutatva ehhez Wellbery még két dolgot fűz hozzá. A véletlen nem ragadható meg az ábrázolás tárgyaként; “megsebz” a tárgyiasító figyelmet, megvonja magát a kvázi-vizuális, alakszerű Imagináriustól és a Szimbolikus különbségtevő rendjétől. Továbbá a véletlen egy olyan gondolkodásban nyeri el elméleti relevanciáját, amely a szubjektumot végesnek fogja fel, mint ami ki van téve egy uralhatatlan külsődlegességnek – vagyis a véletlen, ha így tekintjük, az egyszeri, egyedi egzisztenciát érinti. Mint Wellbery megállapítja, a radikális kontingenciafogalomnak helyet adó írásokban összefonódik egymással a véletlen, a sors, a halandóság vagy a Másik témája.<sup>35</sup>

Mindennek Wellbery szerint messzemenő következményei vannak a művészetekről, illetve az irodalomról való gondolkodásra nézve. Ami az esztétikát illeti, kérdésessé válnak azok a törekvések, amelyek az esetlegesség száműzésére irányulnak a mű

---

<sup>35</sup> Uo. 163: „Úgy sejtem, a véletlen/halál metszéspontja az emfatikus kontingenciafogalom egy másik dimenziójára utal, nevezetesen annak rokonságára a Másik fogalmával (nem-fogalmával). A véletlen eszerint az a hely volna, ahol a Másik mint viszony-nélküli hírt ad magáról.”



konstitúciója, a performatív kivitelezés vagy a befogadás szintjén; de a hermeneutika és a posztstrukturalizmus viszonya is újragondolandó a kontingencia történése felől, hiszen az szükségképpen túl van mindenféle értelemhorizonton. De az emfatikus kontingenciafogalom egy harmadik kutatási terület számára is kihívást jelenhet, s ebben az összefüggésben leginkább ez tarthat számot érdeklődésünkre. A narratológiáról van szó. A narratológiai kutatás terén, indítja érvelését Wellbery, “általános a konszenzus azt illetően, hogy először is a narratíva mezejének egységességét a cselekmény fogalma garantálja, másodszor pedig, hogy a cselekmény belső struktúrájában egy mondat formáját mutatja.”<sup>36</sup> A definíció azonban, folytatja a szerző, körben forog, hiszen “mi más volna egy mondat, mint cselekmény, vagyis egy szándék vagy projekt időbeli-lineáris kibontása, ami a végén csak azt valósítja meg, ami már kezdetben is előrelátható volt? [...] Ez a körkörösség azonban távólról sem nyugtalanítja a narratológiát, sőt biztosítja annak elméleti erejét; jótáll a narratíva mezejének logikai telítettségéért”. Ezen ökonómia folytán minden, ami az elbeszélés során csak előfordul, elnyeri előre meghatározott helyét, a narratív idő pedig “az előre- és visszautalások idő feletti szempontjából” szerveződik meg, a vonal vagy a kör elképzelése szerint vulgarizálva az idő tapasztalatát. A kontingencia posztstrukturalista tematizálása, vélekedik Wellbery, ellene hathat ennek a vulgarizálásnak, lévén hogy a véletlen mindig az, “ami rossz időben [zur Unzeit] következik be, és áttörheti a kör vagy a vonal logifikált idejét”. A narratíva hagyományos modelljével szemben a véletlen bevezetése a narratológiába, ami így jóllehet – jegyzi meg zárójelben – nem is volna narratológia többé, feltörhetné a cselekménydefiníció körkörösségét, és megnyithatná a narratívát a Másikjának: a “vadul” bekövetkező véletlennek. Ezáltal pedig, teszi hozzá Wellbery, megkockáztatva

---

<sup>36</sup> Uo. 167.

egy antropológiai megállapítást, “fény derülne egyfajta alapvető feszültségre, amely valójában nemcsak a tradíció jelentős elbeszéléseit alakítja, hanem motiválja az elbeszélésekhez fűződő érdekeinket is, azt az elkötelezettséget, amellyel akár a legjelentéktelenebb anekdotát is meghallgatjuk.” A szerző elképzelése szerint való “tisztátalan” narratológia érintkezésbe hozná a narratív funkciók és “krono-logikájuk” dimenzióját a kontingencia ezt keresztező anakroniájával, “nem-rendjével”. “A narratív rend csak behatároltként lehetséges, határt szab neki a nem-narrativitás, amely kiválaszt egy lehetőséget a diszjunktív lehetőségek mezejéből. [...] Egy ilyen szelekció nélkül nem lennének a narratív szekvenciában összekapcsolható események, de ez a szelekció maga – a tény, hogy ez és nem valami más történik – nem tartozik semmilyen kronologikához.”<sup>37</sup> Más szóval a narratíva a kontingensben gyökerezik, mely azonban nem sajátítható el narratív módon. Wellbery Kleist elbeszéléseire utal, amelyek “egyedülálló állhatatossággal telepednek meg a narratíva ezen határán”. Az “Es traf sich” formulával kezdődő mondatok, írja, “narratív folyamatokat hívnak életre, anélkül hogy maguk funkcionálisan feloldódnának egy narratív rendben.”<sup>38</sup>

Aligha találni erre jobb példát Kleistnél – az illusztráció, ha alaposabban meggondoljuk, mégis zavarbaejtő, hiszen mihelyt a szerző példaként idézi a kleisti elbeszélés véletlenjeit, “fel is fogja a véletlent egy interpretatorikus értelemösszefüggésben,”<sup>39</sup> és így a tanulmány maga válik annak példájává, milyen nehéz úgy beszélni a véletlenről, hogy ne kezeljük valamilyen rend alkotóelemeként vagy konstrukciós elveként, ami el is tűnteti mint véletlent, egyszerit, egyedülállót. Talán ez is hozzájárul ahhoz, hogy, mint Renate Lachmann megjegyzi, a “véletlen deskriptív poétikája még várat magára”, és a véletlennel foglalkozó jelentősebb

---

<sup>37</sup> Uo. 167. f.

<sup>38</sup> Uo. 168.

<sup>39</sup> Endre Hárs, *Singularitát. Lektüren zu Botho Strauß*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, 151.

irodalomtudományos monográfiák “elsősorban a véletlen konceptualizálását” tárgyalják.<sup>40</sup> Lachmann, aki kísérletet tesz egy efféle poétika felvázolására, egész a manierista poétikákig visszanyúl, hogy ott olyan produkció- és recepcióesztétikai eljárásmodokat találjon, amelyek “egy ismeretlen elem beszivárogtatásával vagy egymással inkompatibilis területek váratlan összekapcsolásával »megkonstruálják« egy szemantikai kontinuum áttörését”.<sup>41</sup> Az idegennek, ismeretlennek vagy váratlannak e poétikák szerint egyfajta átbillenéssel ismertté, megszokottá, hasonlóvá, összeillővé kell lennie, aminek következtében azonban, írja Lachmann, mind az ismeretlen, össze nem illő, mind az ismerős, összeillő megkérdőjeleződik; a hasonlót “rászedve” kétséssé teszi a nem hasonló, az összefüggő, az összeillő pedig azáltal lesz kétséssé, hogy az egymással látszatra önkényesen kapcsolatba lépő elemek megfosztják belső koherenciájának értelmétől. “Az ok és hatás, előtte és utána, lényeg és jelenség között fennálló viszony feltételezett egyértelműsége és megfelelő volta olyan nyomatékosan vonódik kétségbe, hogy az értelmet illető elvárások többé nem teljesülnek.”<sup>42</sup> Egy efféle poétikának azonban, számba véve az eljárásokat, amelyekkel áttörhető a szemantikai kontinuum, függőben kell hagynia az “idegen” elem meghatározását. Mihelyst megpróbálkozna ugyanis az ismeretlen, össze nem illő formalizálásával, vagy megpróbálna határt vonni az ismert és ismeretlen között, meg is szüntetné a kettő különbségét, illetve összjátékuk lehetőségét. A véletlenpoétika kidolgozása felbillentené azt a viszonyt, amit Lachmann a következő oximoronokkal fejez ki: “A véletlen mégis kitalált, az elrendeződés pedig csalóka.”<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Renate Lachmann, „Die Provokation des Zufalls”, in: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik poetischer Texte*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002, 117-150, 127.

<sup>41</sup> Uo. 128.

<sup>42</sup> Uo.

<sup>43</sup> Uo., 149.

Ha a szöveg strukturalista szemléletéből indulunk ki, melynek meghaladására (illetve korábban le nem vont konzekvenciáira) Wellbery tanulmánya reflektál, ebben az értelemben ki is iktathatjuk a véletlen fogalmát, hiszen a struktúra mindig is meg kell hogy előzze a véletlen, váratlan, valószínűtlen eseményt. Aligha lehetne ezt radikálisabban megfogalmazni, mint Tzvetan Todorov tette *Introduction au vraisemblable* (Bevezetés a valószínűbe) című tanulmányában (1967),<sup>44</sup> melynek második része a rejtélyes, sosem látott, sosem volt, a valószínűtlen jegyében álló bűnügyi regényről elmélkedve jut el a végkövetkeztetéshez: “A beszédet magát kellene szétrombolni, hogy a valószínű megsemmisüljön, de még ekkor is hátra volna, hogy reprezentáljuk a hallgatás valószínűségét...”<sup>45</sup> Todorov különbséget tesz a *valószínű* kifejezés négyféle jelentése között. Ezek közül az első, naiv jelentés vonatkozik a valósághoz való viszonyra. Eszerint valószínű, ami megegyezik a valósággal, és valószínűtlen, ami látszólag nem szokott előfordulni. A második jelentés kidolgozása Platónról és Arisztotelészről származik: a valószínű, ha így értjük, egy adott szöveg viszonya a közvélemény általános és diffúz szövegéhez. A harmadik jelentést a francia klasszicistáknál találjuk meg: a komédiának megvan a maga valószínűsége, a tragédiának csakúgy; ahány műfaj, annyi valószínűség, a két fogalom felcserélhető. A negyedik jelentést Todorov saját korához kapcsolja: “egy mű valószínűségén azt értjük, ami abban elkendőzi a maga sajátos törvényeit, és létrehozza a valószínűség látszatát; ebben az értelemben a valószínű az a maszk, amely elfedi a mű öntörvényűségét, és elhítteti velünk a valóságvonatkozás létét. [...] A valószínű lényegében ez a kettősség: itt a beszéd abszolút és feltétlen törvénye, ott maszk és színlelés mint retorikai eljárások

---

<sup>44</sup> Tzvetan Todorov, “Einführung in das Wahrscheinliche”, in: uő, *Poetik der Prosa*, Frankfurt/M: Athenäum, 1972.

<sup>45</sup> Uo. 97.

rendszere, amely e törvényeket a referenstől való megannyi függésként értelmezi”.<sup>46</sup>

Noha Todorov nem a kontingensről vagy véletlenről beszél – ami nem egyenlő a valószínűtlennel, de ahhoz hasonlóan valamilyen rendre vonatkoztatva képzelhető csak el –, okfejtése alapján arra a belátásra kell jutnunk, hogy a kontingens, legyen bár a beszéd tárgya, vagy jellemezze látszólag a beszéd mikéntjét, valójában sosem lehet kontingens, hiszen a beszéd mindig valamilyen törvényszerűségnek engedelmeskedik, aminek folytán a véletlen szükségképpen funkciót kap a beszéd alapjául szolgáló rendben. Ahogy tehát a bűnügyi regények szerzői hiába törekednek a valószínűtlen kitalálására, a kontingens esemény textuális konstrukciója is kudarcra ítélt vállalkozásnak tűnik – amit mintha Todorovnak is rezignáltan kellene tudomásul vennie, legalábbis abból ítélve, hogy tanulmányának mindkét részét történetmeséléssel kezdi. Az első mondatok – “Egy napon, a K. e. 5. században Szicíliában két ember vitába keveredik; baleset következik be. Másnap az érintettek megjelennek a bírói hatóság előtt” – olyan eseményről számolnak be, melynek egyszerűsége azon nyomban illúziónak bizonyul, mihelyt elfogadjuk a már idézett konklúziót, miszerint a valóságra vonatkozás látszata önmagukat elleplező retorikai eljárások eredménye. A retorika megszületésének pillanata – Todorov ezt foglalja elbeszélésbe – maga is áldozatul esik a retorikai tudatosságnak, és így nem mesélhető el. Hogy a szerző mégis elbeszélésbe fog, az akár a tanulmány címében és egyben műfajmegjelölésében (*Bevezetés a valószínűbe*) sejtetett küszöbhelyzettel is magyarázható, amely talán (egyelőre) elérhetetlennek mutatja a referenciális illúzió felszámolásának, a történetek leleplezésének idejét. Akár iróniát olvasunk ki Todorov szavaiból, akár nem, kétségtelen, hogy a szerző markáns álláspontot fogalmaz meg a beszéd és a törvény viszonyának kérdésében, rámutatva a

---

<sup>46</sup> Uo. 92.

törvény felfüggesztésének lehetetlenségére.<sup>47</sup> A beszéd csak látszólag referál; alá van vetve saját törvényszerűségeinek.

A törvény felfüggesztésének kérdése körül forog a Wellbery fentebb idézett tanulmányában úgyszólván emblematis funkció betöltő Kleist híres elbeszélése, *A chilei földrengés* is, amely rendre szerepel az irodalmi véletlennel foglalkozó munkákban.<sup>48</sup> A Kant kleisti recepciójával foglalkozó Bernhard Greiner értelmezése szerint Kleist műve arra a kérdésre keres választ, vajon “a művészetben lehetséges-e a véletlen”.<sup>49</sup> A véletlen műalkotásban bemutatott világa, akárcsak a végtelen nagy vagy hatalmas természet ábrázolása, korántsem megfoghatatlan, hiszen a mindenkori művészi eljárások folytán az ilyen véletlen mindig is egy teleologikusan értelmezhető rendbe szövődik bele, s a műalkotásban ábrázolt kontingencia ebből következően nem képes ténylegesen arra kényszeríteni az ésszt, hogy a véletlen elvét a célszerűség gondolatával és a végcél eszméjével helyettesítse. “Ha tehát a a szövegben ábrázolt [...]

<sup>47</sup> Áruklódó, hogy nemcsak a már említett szicíliai példa és a 2. részben idézett bűnügyi regény – “Alberta French meg akarta menteni a férjét a villamos széktől” (93) – kötődik szorosan a jogi diskurzushoz, hanem, látszólag mellékesen, abban a *Figaro házasságához* írt kommentárban is felbukkan a bíróság, amelyet Todorov a műfaji valószínűséget tárgyalva idéz.

<sup>48</sup> Vö. Ernst Nef, *Der Zufall in der Erzählkunst*, Bern: A. Francke, 1970; Köhler, *Der literarische Zufall, das mögliche und die Notwendigkeit*, München: Wilhelm Fink, 1973; Peter Gendolla, „Erdbeben und Feuer. Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus”, in: Peter Gendolla és Thomas Kamphusmann (szerk.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1999, 196-217.

<sup>49</sup> Bernhard Greiner, “Kant mit Kleist: die Krisis erhabener Interpretation des Zufalls in der Kunst (*Das Erdbeben in Chili*)”, in: Greiner és Moog-Grünwald, *Kontingenz und Ordo*, 177-189, 188. Greiner abból a kanti analógiából indul ki, amely *A gyakorlati ész kritikájában* a fenséges levezetése és a célszerűség elvének levezetése között áll fenn. A felfogóképesesség kudarcra ugyanis éppúgy színtre lépteti az ésszt, mint a természeti tárgyak véletlenszerűségének felismerése; mindkét esetben tudatára ébredünk, hogy ésszel rendelkező és szabad lények vagyunk – az első esetben annak ideáját elgondolva, amit nem vagyunk képesek szemléletünk egységébe foglalni, a végtelenséget vagy a természet túlerejét, a másodikban a véletlenszerű tárgyak célszerűségét feltételezve –, s ezért az analógia mindkét tagja a fenségesbe fordulás egy-egy változataként fogható fel. Márpedig Kant a fenséges kérdését tárgyalva tett egy lényeges, ám az esztétikai elmélet terén később kevésbé figyelembe vett megszorítást, miszerint a fenséges tapasztalatát a természetben és nem a műalkotásokban kell keresnünk. “Ugyanis az utóbbiakban mindig is már egy emberi, azaz véges behatároltságú cél határozta meg a formát és a nagyságot, aminek folytán itt egyáltalán nincs meg az a »nem-véges«, ami ellenállna a próbálkozásnak, hogy a szemlélet egységébe foglaljuk.” A fenséges két változata között fennálló analógiának megfelelően azonban ez a korlátozás nemcsak a végtelenre, hanem a véletlenre is érvényes. Kant megállapítását követve, miszerint a műalkotások nem közvetíthetik szigorú értelemben a fenséges tapasztalatát, magától adódik a kérdés: “vajon egyáltalán véletlenek lehetnek-e még a véletlenek egy irodalmi szövegben” (179)?

véletlenekben a szereplők, az elbeszélő vagy értelmezők valamilyen ideális értelmet tesznek láthatóvá, az csupán tautologikusan történhet. Ilyenkor a perspektiválás, amelyet a szöveg rendje révén már eleve véghez vitt, csak újrafogalmazódik, ezúttal explicit módon.”<sup>50</sup>

Greiner szerint a fenti probléma tudatában alkotó Kleistnek annak kell a végére járnia, hogy a természeti katasztrófának és a véletlenek általa megnyíló világának elképzelése képes-e egy elbeszélés terében a fenségesbe fordulni, s így módon “lehetséges-e az elbeszélés aktusának értelmét biztosító szubjektum önmegalapozása”. Greiner izgalmas Kleist-elemzéséből e helyütt csak arra koncentrálhatunk, ami a véletlen esemény és a narrativika kapcsolatának általános problémájával összefügg. A szerző mellett érvel, hogy Kleist megoldása a véletlen ábrázolását – ilyen az elbeszélte földrengés és az általa elindított eseménysor –, melynek síkján a fenti gondolatmenet értelmében kétségbe vonható a fenséges interpretáció lehetősége, az ábrázolás véletlenjébe fordítja. Miként a festmények keretében ülő gyerekek képében, vélekedik Greiner, a templomi prédikáció apokaliptikus képeinek valóra válásában is földrengésszerűen összeecsúsznak az elbeszélő diskurzus síkjai – a reális betör a képbe, a kép betör a valósba. Kérdéses azonban, hogy ezáltal az elbeszélés valóban olyan műalkotás volna, “amely annak az anyagából készül, amit ábrázol”,<sup>51</sup> akárcsak a megfestett óceán vizével, és a megfestett sziklából vett krétával készült festmény, melynek gondolatával Kleist foglalkozik egy C. D. Friedrich-festményről írt esszéjében. A fikciós síkok Greiner által hangsúlyozott elkülöníthetlensége ugyanis mindvégig a fikción belüli entitásokra érvényes; az a valós, amely betör a képbe, a fikció valósága, és így módon az elbeszélés sem lép túl az ábrázolt véletlenek szintjén. Hacsak nem

---

<sup>50</sup> Uo. 179.

<sup>51</sup> Greiner, “Kant mit Kleist”, 187.



vetünk számot azzal a lehetőséggel, hogy bizonyos retorikai elrendeződés folytán a véletlenek csakugyan érintik a diegézis szintjét, és a különböző ontológiai státusú fikciós szintek összeecsúsása úgy valósul meg, hogy maga az ábrázolás omlik össze – vagy miként a kleisti véletlent nyelvi eseménynek tekintő Werner Hamacher fogalmaz: „Az ábrázolás – felfüggesztett – zuhanás.”<sup>52</sup> Kleist elbeszélése, állítja Hamacher, „nem [...] véletlenekről szól, hanem ezek véletlenszerűségéről; nem kontingens eseményekről, hanem ezek biztosíthatatlan kontingenciájáról; nem olyan esetekről, amelyek nem foglalhatók szabályba, hanem arról, hogy maguk az esetek sem alkotnak szabályt”,<sup>53</sup> s akár az egymásnak dülő épületek alkotta boltozat véletlenje, egyszerre függeszti fel a véletlent és a szabályt. „A véletlen Kleist nyelvében nem az ábrázoló beszéd ábrázoltja, hanem olyan nyelvi esemény, amelyben a beszéd ábrázoló funkciója [darstellende Funktion] maga dől meg [zu Fall gebracht wird], és egybe-esése révén, egyszerre gátoltan és hatványozottan, mégis érvényben marad.”<sup>54</sup> Greinerhez hasonlóan Hamacher is Kant fenséges-fogalmából indul ki, ám míg Greiner, akinek a műben egyszerre kell keresnie a véletlen teleologikus átfordítását és a véletlen manifesztációit, csak látszólag kerekíti le gondolatmenetét, és nem szolgál megnyugtató válasszal a fenséges interpretációjának művészi lehetőségeit illetően, nyelvszemléletéből adódóan Hamacher arra helyezi a hangsúlyt, hogy Kleist műve nem ábrázol, hanem széttöri az ábrázolás formáját, mégpedig oly módon, hogy felszínre hozza annak az egyszerivel való összeegyeztethetetlenségét. Azáltal azonban, hogy a képzelőerő negatívan vonatkozik önmagára, mégis kifejezheti az emberiség erkölcsi ideáját személyünkben: éppen abban a fordulatban nyilvánul meg az erkölcsi idea iránti tiszteletet, amelynek során a

---

<sup>52</sup> Werner Hamacher, „Das Beben der Darstellung”, in: David E. Wellbery (szerk.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili”*, München: Beck, 1993, 149-173, 156.

<sup>53</sup> Uo. 154.

<sup>54</sup> Uo. 157.



képzelőerő képes elkülönöződni önmagától, és az inkommenzurábilis ábrázolás mindenféle ábrázolás meg nem egyező voltának ábrázolásává lesz. „Az emberi szellem nyelvi alakjában pontosan ott nyílik ki, ahol nincs már lehetősége, hogy megnevezés tárgya legyen.”<sup>55</sup>

Todorov konklúziója szerint a beszéd nem vonhatja ki magát a (mindenkori) valószínűség törvénye alól; a Kleistet olvasó Hamacher arra jut, hogy a beszédet éppen az teszi lehetővé, ami szétrombolva a beszéd kizárólagosságát és igazságát aláássa annak ábrázoló funkcióját – a különbség. Todorov ugyan nem állítja, hogy a kudarcot valló beszéd tanúskodni képes saját lehetőségfeltételeiről, de elképzelése, mint láttuk, kimondatlanul is feltételezi a beteljesíthetetlen vágyat, amely egy sosem volt, minden valószínűségnek fittyet hányó esemény ábrázolására irányul. Mind az önmagába zárt nyelv todorovi koncepcióját, mind Hamachernek az ábrázolt és ábrázoló heterogenitását felmutató Kleist-interpretációját tekintve megállapítható, hogy a beszéd todorovi értelemben vett „valószínűsége”, helyettesíthetősége, ismételhetősége kizárja, hogy megragadhassuk azt, ami valószínűtlen, helyettesíthetetlen, egyszeri, Hamacher szerint azonban az ábrázolás képes megmutatni saját inkommenzurabilitását. Amikor nem a jelek esetlegességéről beszél, hanem – ezzel szoros összefüggésben – arról, ami jelekkel megragadhatatlan, és mégis meghatározó a szövegre nézve, abban az emphatikus értelemben használja a kontingencia fogalmát, amelyet Wellbery jár körül idézett tanulmányában.

Láttuk, hogy Wellberynél a kontingens egyfelől az előreláthatatlan, megjósolhatatlan és levezethetetlen eseményt jelentette, másfelől ennek az eseménynek a szingularitását – az utóbbi kiegészítésre nyilvánvalóan azért van szüksége, hogy az egzisztencia

---

<sup>55</sup> Uo. 159.

egyszeriségének és egyediségének hangsúlyozása mellett arra is rámutasson, milyen szorosan összefonódik a kontingencia-fogalom jegyében álló posztstrukturalista írásokban a véletlen, a sors, a halandóság vagy a Másik témája. Aligha találni még egy szöveget, amely olyan paradigmaticus jelentőségű volna ebből a szempontból, mint Roland Barthes *La chambre claire*-je (Világoskamra, 1980). Nem utolsósorban azért, mert amit a fényképnek a nyelv médiumától eltérő jegyeket tulajdonítva elemez, miként a *Világoskamra* fejtegetéseivel kapcsolódó más írások rávilágítanak, meglepő módon összefüggésbe hozható az írás nem-logocentrikus elképzelésével.

„Semmiféle írás nem képes ilyen [a fotográfiához fogható] bizonyosságot adni”, írja a *Világoskamrában* Barthes nyelv és fotográfia különbségéről. „A nyelv fő baja (de talán gyönyörűsége is), hogy nem tudja hitelesíteni önmagát. Talán éppen ez a tehetetlenség a nyelv noémája; vagy másként kifejezve: a nyelv természeténél fogva fiktív, s ha ezt a fiktív jelleget meg akarjuk szüntetni, roppant rendszabályokat kell hoznunk, a logikát vagy a hitet kell segítségül hívni; a fotográfiára azonban nem hat semmiféle közvetítő, a fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés.”<sup>56</sup> Míg a nyelv a maga mindenkori törvényszerűségeinek engedelmessé nem bizonyíthatja annak létét, amire utal, a fénykép éppen arról tanúskodik, hogy amit ábrázol, „ott volt”. Szemben a nyelvvel, „a Fotográfia mindig magával ragadja azt, amit ábrázol [...] A Fotográfia is az olyan »leveles« szerkezetű dolgok csoportjába tartozik, amelyekben két dolgot nem lehet különválasztani anélkül, hogy tönkre ne tennénk őket”.<sup>57</sup> És

amit a Fénykép a végtelenségig örökkévalóvá reprodukál, csak egyszeri. [...] A Fényképen az esemény soha nem lép túl önmagán, a fénykép a korpuszt (corpus), amelyre szükségem van,

<sup>56</sup> Roland Barthes, *Világoskamra*, 90.

<sup>57</sup> Uo. 9. f.

visszavezeti a tárgyra, amelyet látok. A fénykép maga az abszolút Különösség, a feltétlen, fakó, ostoba Esetlegesség, az Ilyen (ilyen vagy olyan fénykép, és nem *a* Fénykép), azaz maga a fáradhatatlanul testet öltő Alkalom, Találkozás, Valóság.<sup>58</sup>

Barthes nem azt állítja, hogy a fényképet nem olvassuk; „a fotográfiai üzenet (mint üzenet) ugyancsak konnotált”,<sup>59</sup> a fotográfia iránti érdeklődésünk átmegy „egy morális és politikai kultúra racionális közvetítőrendszerén”,<sup>60</sup> és befogadásától ennyiben éppúgy elválaszthatatlan egy kód hozzárendelése, mint a fikciók olvasása esetében. A fényképhez való viszonyt ezt a mozzanatot Barthes *studium*-nak nevezi.<sup>61</sup> A *studium* mellett azonban megkülönböztet egy második elemet is, amely megzavarja, megtöri az előbbi: „Ezt [...] *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctum*-a az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr”.<sup>62</sup> Mivel a *punctum* nem kódolt, ellenáll a szemiotikai vizsgálatnak, nem foglalható szabályba, hogy milyen viszonyban áll a *studium*-mal. A szemlélőnek kell hozzátennie a fényképhez, ugyanakkor paradox módon már eleve ott van, s „mintha túlvinné a vágyat azon, amit láttat”.<sup>63</sup>

Ez a csattanószerű részlet elválaszthatatlan attól, amit Barthes a fotográfia *Spectrum*-ának nevez: attól, amit vagy akit fényképeznek. „Ennek a szónak a gyökere azonos a *spectaculum*-éval, és ehhez még hozzáadja, kifejezi azt a félelmetes dolgot is, amely egy kicsit minden fénykép sajátja, azt tudniillik, hogy a fénykép képes

---

<sup>58</sup> Uo. 8.

<sup>59</sup> Roland Barthes, „Le message photographique” (1961), in: *L'obvie et l'obtus: Essais critique* III, Párizs: Seuil, 1982, 9-25, idézi Anselm Haverkamp, „Lichtbild. Die Metapher der Photographie”, in: uő, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002, 177-200, 180.

<sup>60</sup> Barthes, *Világoskamra*, 30.

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> Uo. 31.

<sup>63</sup> Uo. 61.

visszahozni a halottat.”<sup>64</sup> A fotografikus kép ezen osztályozhatatlan minőségének, mivel szemiotikailag nem manifesztálódik, láthatatlannak kell maradnia; soha nem a fényképet látjuk, bármit mutasson is az.<sup>65</sup> Amit a fényképen látunk, Barthes szerint a halál, és erre abban a különbségben rejlik a magyarázat, ami a fotográfiát a többi ábrázolási rendszertől elválasztja. „»Fotográfiai ábrázoltnak« nem azt a *fakultative* valóságos dolgot nevezem, amelyre egy kép vagy egy jel utal, hanem a fényképezőgép lenszéje elé állított szükségszerűen valóságos dolgot, azt, aminek híján fotográfia sincs.” Míg a beszéd referensei önkényesek is lehetnek, a fotográfiát szemlélve nem tagadható le, hogy „a dolog ott volt”. „Benne a valóság és a múlt együtt van jelen. [...] Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát [...] A Fotográfia noémája tehát: *ez volt*. Visszavonhatatlanul. A latin ezt kétségkívül az *interfuit* igével fejezné ki: amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany [...] között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott.”<sup>66</sup> A redukálhatatlan, összeegyeztethetetlen referencia, amelyben teljességgel „logikátlan” módon egybeforr az *itt* és az *akkor*, nem a szemiotikailag megragadható konstrukció, hanem a „nem-konstrukció” elvének engedelmeskedik.<sup>67</sup> Barthes referenciafogalmának ezt a paradox jellegét Jacques Derrida a hegeli *Aufhebung* segítségével igyekszik megvilágítani. A referencia azáltal marad fenn, hogy az *akkor* megszüntetve megőrződik az *itt*ben; felfüggesztődik a mostban, „egyidejűleg azonban az *akkor* áthagyományozása révén meg is őrződik a képek jelenében, itt és most”.<sup>68</sup> Vagyis a fénykép referenciájának

---

<sup>64</sup> Uo. 13.

<sup>65</sup> „Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel.” (10) A német fordításban: „Kurz gesagt, der Referent bleibt haften.” (*Die helle Kammer*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989.)

<sup>66</sup> Uo. 80. f.

<sup>67</sup> Haverkamp, „Lichtbild”, 183.

<sup>68</sup> Uo. 187.

makacs fennmaradása nem valami valósra, jelenlévőre vonatkozik, ami a tenger vizéből készült látkép kleisti gondolatát juttathatná eszünkbe, hanem a „Másikra”.<sup>69</sup> A referens nyilvánvalóan eltűnt, a referens referenciája, a referencia intencionális mozgása azonban implikálja, hogy a referens ott volt, implikálja a „halott visszatérését”.

A *Világoskamra* kezdettől fogva annak tulajdonítja a fotográfia előidézte »zűrzavart«, hogy a fénykép referense »egyszeri«, egy egyszeriségnek, melynek referenciális implikációja pontosan a fotogram struktúrájába íródik bele [...] Még ha [a referens] már nincs is *jelen* (a jelenben, elevenen, valóságosan), *jelenvoltsága* jelenleg a fotogramhoz való viszonyom referenciális vagy intencionális struktúrájának része, a referens visszatérése szinte a kísértet formáját ölti magára.<sup>70</sup>

Miközben „a helyettesíthetetlen szingularitás és az egyedülálló referenciális helyeként” sugárzó *punctum* a maga jelöletlenségében rejtve marad, és nem oldódik fel valamilyen művészi kompozícióban, mint Derrida kiemeli, mégsem marad önmaga a *studium* ellentétéként, hanem meglepő módon beilleszkedik a metonímiába. „S mihelyt hagyja magát bevonni a helyettesítés reléibe, mindenbe betörhet, tárgyakba és affektusokba egyaránt. Ez az egyes szám, amely soha nem egy területen van, mindent és mindenhol mozgósít, többes számmá teszi magát.”<sup>71</sup> Vagyis míg a *studium* felől nézve a dekódolhatatlan *punctum* mindenféle elméleti koherencia lebontójának mutatkozik, éppen „a többes szám fájdalma”<sup>72</sup>, a kódot konstituáló ismétlés adhat esélyt arra, hogy a helyettesíthetetlen helyettesítése árán a *punctum* szóhoz jusson.

Bár Derrida Barthes-hoz hasonlóan kitüntetett szerepet tulajdonít a fényképészetnek – a „fotográfia modern lehetősége az [...], ami egy rendszerben köti össze egymással a

---

<sup>69</sup> Jacques Derrida, *Die Tode des Roland Barthes*, Berlin: Nischen, 1987, 27.

<sup>70</sup> Uo. 35.

<sup>71</sup> Uo. 40.

<sup>72</sup> Uo. 23.

halált és a referenst”<sup>73</sup> –, az említett összeköttetést nem tartja fenn kizárólag a fotográfia számára. Kárhoztatva mindazokat a teoreémákat, amelyek az irodalom-, illetve művészetelmélet terén a referens általános érvénytelenítését vagy leegyszerűsítését gyakorolták, a fényképhez kapcsolódó tapasztalatot, jóllehet a legnagyobb óvatossággal, de kiterjeszti más médiumokra is: „a fotografikus diszpozitív szolgáltatva közvetlen bizonyíték [...] vagy az általa hátrahagyott *maradék* struktúrája redukálhatatlan, vitathatatlanul eredeti elemek”,<sup>74</sup> de a

fotografikus pillanatfelvétel [...] mindeközben csak egy sokkal régebbi pillanatfelvétel lebilincselő metonímiája. Egy sokkal régebbié, amelytől ugyanakkor egészen általánosan véve sosem volt idegen a *techné* lehetősége. Ha ezernyi különböző óvintézkedést foganatosítunk, lehetővé kell válnon, hogy minden jelölésben [...], minden diskurzusban *punctum*ról beszéljünk, legyen szó irodalmiokról vagy sem. Feltéve, hogy az ember nem kapaszkodik bele valamilyen naiv és »realista« referencializmusba, az egyszeri és helyettesíthetetlen referenshez való viszony az, ami *érdekel* bennünket, és legintenzívebb olvasatunkat, *studiumunkat* élteni: ami csak egyszer történt meg, miközben pillantásunk számára máris felhasad [...].<sup>75</sup>

Derrida gondolatmenetét különösen izgalmassá teszi, hogy szinte belesimulva Barthes szövegébe a szerző saját íráskonceptiójához érkezik meg. Megmutatja, hogyan tolódik el Barthes-nál a *punctum* fogalma, amely a könyv vége felé már nem a formára vonatkozik, hanem az időre, az „így-volt” noémájára. Az idő, amelyben Derrida az abszolút pillanat egy másikkal való helyettesítésének, a pótolhatatlan pótlásának a forrását látja, „minden metonímia punktuáló formája és ereje, végső instanciája”, „átmenet”, „a futó pillanat metonímiája”, s ennél fogva „a híradás lehetősége, a híradása,

---

<sup>73</sup> Uo. 34.

<sup>74</sup> Uo. 34.

<sup>75</sup> Uo. 45.

amely éppen behatároltsága miatt oly magnetikus”.<sup>76</sup> Míg tehát Barthes, legalábbis explicit kijelentései szintjén, a „természeténél fogva fiktív”<sup>77</sup> nyelvet könyvében élesen elválasztja a fotográfiától, Derrida, noha nem használja a szót, az írás logikáját követi nyomon a referencia fotografikus felfüggesztésében. A filozófus hasonlóképpen paradox következtetésekre jut, amikor a logocentrizmus hagyományából táplálkozó írásfogalmat kiterjeszti és elcsúsztatja, feje tetejére állítva a beszédnek és az írásnak a reprezentáció jegyében álló hierarchiáját. Az írást, fejti ki egy gyakrani idézett tanulmányában, hogy írás lehessen, létrehozója, befogadója és referense abszolút távollétében is egy szabályrendszernek, egy kódnak kell szabályoznia, amely azonban az előbbiektől hiányában, a „kontextus radikális lerombolása”<sup>78</sup> miatt szükségképpen nélkülözi a protokollját. Az írást, melynek horizontja ennek értelmében nem a tudatok vagy jelenlétek kommunikációja, nem „a mondani-akarás nyelvi vagy szemantikai transzportja”,<sup>79</sup> egyedül ismételhetősége, iterabilitása konstituálja. „Ismételhetőnek – iterabilisnak – kell lennie a befogadók vagy az empirikusan meghatározható összessége távollétében is. Ez az iterabilitás [...] strukturálja magát az írás jelét [*marque*]”.<sup>80</sup> Nem szükséges ehelyütt részletezni, hogyan mutatja meg Derrida, hogy a performatív kijelentések hatásának éppen az esemény tiszta egyszerűségét felhasító idézhetőség a feltétele; érdemes azonban felidézni érvelésének az aláírással foglalkozó pontját, mert szövege itt szorosan érintkezik a Barthes emlékére írott esszével. Az aláírás implicálja a kézjegyet hagyó távollétét, egyszersmind jelzi és megőrzi a „jelen-volt-létét egy elmúlt Mostban [*maintenant*], amely egy jövőbeli Most marad; egy általánosságban vett Mostban tehát, a mostság/megőrzés [*maintenance*] transzcendens formájában. Ez az

---

<sup>76</sup> Uo. 44. f.

<sup>77</sup> Barthes, *Világoskamra*, 90.

<sup>78</sup> Jacques Derrida, „Signatur Ereignis Kontext”, in: uő, *Limited Inc.*, Wien: Passagen, 2001, 15-45, 25.

<sup>79</sup> Uo. 26.

<sup>80</sup> Uo. 24.

általános mostság/megőrzés bizonyos fokig beleíródik az aláírási forma mindig nyilvánvaló és mindig egyszeri pontualitásába, felszűrődik rá. Ebben rejlik minden parafálás rejtélyes eredetisége. Hogy az aláírás kötődjön forrásához, rögzíteni kell egy aláírási esemény és egy aláírási forma abszolút egyszerűségét: egy tiszta esemény tiszta reprodukálhatóságát.”<sup>81</sup> Néhány évvel későbbi Celan-könyvében Derrida, a dátum nem-dialektikus meghasadásáról beszélve, más metaforákkal járja körül újra meg újra az egyszerűség lehetetlen megőrzésének kérdését:

A [vers] fementi magát [a dátum alól], hogy felhangozhasson és kibocsáthassa kiáltását az egyedülállóról, amely egyébként – mert ez fenyegetne – kibetűzhetetlenül és némán a dátum foglya marad: a megismételhetetlenről. Noha nem veszítve el emlékezetünket, beszélni kell a dátumról – hisz az magától is beszél: a dátum, azáltal, hogy megtörténik, egy emlékeztető beírásával máris megtörte a tiszta egyedülállóság némaságát »az emlékezet kedvéért«. De hogy beszélni lehessen a dátumról, ki is kell törölni, olvashatóvá, hallhatóvá, észlelhetővé kell tenni, azon a tiszta egyedülállóságon túl, amelyről beszél.<sup>82</sup>

Mindezek alapján felvetődhet, hogy az irodalmat, melynek mibenlétét fikcióként gyakorta éppen a referenciális szálak elvágásával szokás meghatározni, különleges viszony fűzi ahhoz a „lehetetlen lehetőséghez”,<sup>83</sup> hogy az “eseményről” beszéljünk. Paul H. Fry egy 1988-as tanulmányában<sup>84</sup> arra tesz kísérletet, hogy túllépve a

---

<sup>81</sup> Uo. 43.

<sup>82</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, Graz – Wien: Böhlau, 1986, 23. f.: “Es [das Gedicht] spricht sich von ihm [dem Datum] frei, damit es erklinge und seinen Ruf hinaussende über das Einzigartige, das sonst unentzifferbar und stumm in sein Datum eingeschlossen zu bleiben droht: das Unwiederholbare. Man muß, allerdings ohne das Gedächtnis zu verlieren, vom Datum sprechen, welches ja schon von sich selbst spricht: Das Datum wird, indem es sich einfach ereignet, durch Einschreibung eines Merkzeichens »erinnerungshalber« das Schweigen der puren Einzigartigkeit gebrochen haben. Doch um vom Datum zu sprechen, muß man es auch löschen, es *jenseits der reinen Einzigartigkeit*, von der es spricht, lesbar, hörbar, wahrnehmbar machen.”

<sup>83</sup> Vö. uő, *Die unmögliche Möglichkeit, über das Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve, 2003.

<sup>84</sup> Paul. H. Fry, „Non-Construction: Hystory, Structure, and the Occasion of the Literary”, in: *Yale Journal of Criticism* 1/2 (1988), 45-64.



hagyományos realizmusfogalomra támaszkodó historicizmus és a szemiotikus-strukturalista álláspontot képviselők meddő vitáin, az „irodalmit” (literary) egyaránt elválassza a mimetikusan leképezéstől és a szemiotikus kódolástól, mint amit „létrehoznak ugyan, azaz egy kultúraspecifikus artefaktum részeként jön létre”, de az előbbtől eltérően „nem-konstruált”.<sup>85</sup> Szembeötlő Fry elképzelésének a barthes-i *punctum*-gondolattal való rokonsága, s bár fogalmait inkább a fenomenológiától és Heideggertől kölcsönzi, következtetései nem állnak távol Derrida fejtegetéseitől sem. Az „irodalmi” a „prekonceptuális [a jelentés-mentes] jeleként nem áll [...] szimbolikus viszonyban valamilyen referenciális regiszterrel, és nem mutat ikonikus analógiát a létező világgal sem, hanem pusztán indexikus; az egzisztenciának sem célját, sem struktúráját nem fedi fel, hanem csak az egzisztenciát magát.” Az „irodalmi”, írja Fry, „intencionalitás mint nyelvbe esés, ami azt is jelenti, a nyelv jelentésbe esése”,<sup>86</sup> „eset”, „az eset nyoma [trace of occasion]”.<sup>87</sup> Fry példái, amelyekre itt nem térhetünk ki, egyúttal azt is megmutatják, hogy minden értelmezés félreolvasás, amennyiben az elkerülhetetlenül tematikus olvasatok jelentéssel töltik meg azt az indexikus utalást, nem-konstruktív mozzanatot vagy csupasz nulla fokot amit Fry az „irodalmival” azonosít.

Amikor Fry „irodalmiról” beszél, nem kanonizál, és nem részesíti előnyben egyik vagy másik szövegfajtát vagy műnemet sem (sőt, példái nem is csak a nyelvhez kötődő műalkotások köréből származnak). Az irodalmiságot a fikcióról leválasztó okfejtése egy adott pontján mégis Käte Hamburgerre hivatkozik, aki szerint egyedül az arisztotelészi poétikából kiszoruló lírának tulajdonítható nem-fikcionális státus.<sup>88</sup> Joggal vetődhet fel

---

<sup>85</sup> Uo. 45.

<sup>86</sup> Uo. 45. f.

<sup>87</sup> Uo. 50.

<sup>88</sup> Uo.

a kérdés, vajon a maguk valóságát, fiktív világát létrehozó narratív alkotások befogadásában nem csak marginális szerepet játszik-e a „nem-konstruált”, a „punctum”, a „felfüggesztett referencia”? Különböző válaszok adhatók erre a kérdésre, attól függően, hogyan közelítjük meg az irodalmi elbeszélést.

Ha a cselekményt tartjuk az elbeszélő szövegek konstitutív elemének, és az elbeszélést úgy tekintjük, mint ami egyszerűen csak ott terem, akár a bibliai „mene, tekel, ufarszin”, vagyis mint amihez nem kell feltétlenül elbeszélő,<sup>89</sup> nem kell feltétlenül számolnunk a “felfüggesztett referenciát” illető problémával. Amennyiben nem a cselekményt, hanem a narrációt tekintjük az elbeszélő szövegek lényegi ismervének, a narratív idő aspektusával olyan mező nyílik meg a vizsgálódás előtt, amelyben talán specifikusan az elbeszélések vonatkozásában is rákérdezhetünk a Fry-féle „irodalmi” mibenlétére. Amikor *Ariadne's thread* című könyvében J. Hillis Miller<sup>90</sup> felvázolja az elbeszélés általa alapvetőnek tartott szerkezetét, erre az utóbbi álláspontra helyezkedik: az elbeszélések múlt idejű igeformájából kiindulva – amelyben csakugyan a múlt időt, és nem a szöveg fikcionalitásának sajátos jelzését látja<sup>91</sup> – a “túlélő” elbeszélő mindenkor “feltámasztó” aktusára helyezi a hangsúlyt. “Minden narratíva egyfajta sírfelirat, életrajz [memoir] vagy emlékeztető/emlékmű [memorial], a gyász homályos aktusa, akárcsak minden emberekről készült fénykép, amely, mint már megállapították, feltételezi a lefényképezettek időleges vagy végleges halálát. A fényképek legalábbis előzetes képei a halottnak [...] minden irodalomban ott lakozik a halál, a másik halála, miként, ha rájuk kerül a sor, az olvasásban és az interpretációban vagy a kritikai művekben is. Minden láncszem, a szerzőtől a főszereplőn, az elbeszélőn és az olvasó-

<sup>89</sup> Vö. Bernáth Árpád, “Az elbeszélés vizsgálatának kérdései”, in: uő, *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*, 161-171, 162.

<sup>90</sup> J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread: Story lines*, New Haven – London: Yale University Press, 1992.

<sup>91</sup> Vö. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*. III. *Die erzählte Zeit*, München: Fink, 1991, 105-169.

kritikusan át a kritikai esszé olvasóiig, újraalakítja ezt a epitáfikus vagy emlékmű-struktúrát. Valaki halott, valaki pedig túlélte, hogy gyászoljon, és elmondja a halott személy történetét.”<sup>92</sup> Az a halál azonban, amelyről Hillis Miller beszél, akárcsak a passzusban félreérthetetlenül is megidézett *Világoskamra* „katasztrófája”,<sup>93</sup> nem azonosítható a múlt valamely jelen pillanatában megtörtént „pontoszerű eseményként [punctual event]”; a narráció, mint írja, egy soha meg nem történt múlt emlékezete. „Minden valódi vagy elképzelt halál ennek a megemlékezésnek ellenálló/ösrégi [immemorial] nem-eseménynek az emlékműve/megidézése [memorial]”<sup>94</sup> Hillis Miller lényegében átveszi, és beilleszti narratológiai fejtegetésébe Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmányának gondolatmenetét, szó szerint idézve annak végkövetkeztetését: „A halál egy nyelvi szorongatottság/kutyaszorító [predicament] áthelyezett neve.”<sup>95</sup> Nincs biztosíték arra, hogy az elbeszélések által megnevezni és humanizálni próbált halál nem éppen annak a retorikai alakzatnak a terméke-e, amely a megnevezést és restitúciót volna hivatott szolgálni. Eldönthetetlen ugyanis, hogy az elbeszélés mint alakzat – és ez Miller szerint a „vakfoltnak” nevet adó katakrézis – csakugyan a leképezése-e annak, amit látszólag reprezentál, vagy éppen hogy maga hozza létre azt – hiszen csak azon az áron tudja megszemélyesíteni, arccal felruházni, megeleveníteni az élettelen, hogy az élettől megfosztott „néma képpé” teszi. S ha a narratívát ugyanannak a katakrézisnek egy temporális változataként gondoljuk el, érvel Miller, mint ami a „halál” szóban manifesztálódik, úgy nem ragadható meg egy eredettel, céllal, logosszal rendelkező egészként: a temporalitás e logifikált modelljét keresztezi egy másik, eredet, cél és középpont nélküli. “Az ilyen időben a halál nem

<sup>92</sup> Miller, *Ariadne's Thread*, 248. f.

<sup>93</sup> Vö. Barthes, *Világoskamra*, 99: „olyan katasztrófától rettegek – akár Winnicott pszichotikus páciense -, amely már bekövetkezett”.

<sup>94</sup> Miller, *Ariadne's Thread*, 249.

<sup>95</sup> Paul de Man, “Az önéletrajz mint arcrongálás”, in: *Pompeji* 1997/2-3, 93-107, 105.

eredet vagy vég, hanem folyamatosan áthelyeződő inherens hiány. [...] Minden történet a felidézhetetlen katakrézise, azé, amit nem lehet felidézni vagy elmesélni, mert soha nem volt jelen, soha nem lehet jelen.”<sup>96</sup> Látható, hogy annak a nem-narratív, narratív módon nem elsajátítható, s mégis minden narráció feltételül szolgáló mozzanatnak, amely Wellbery (anti)narratológiai programjában mint a „vadul bekövetkező véletlen”, az idő vulgarizált tapasztalatát megtörő kontingens esemény szerepelt, Hillis Miller megközelítésében egyfajta retorikai természetű eldönthetetlenség, egy szüntelen katakrézis feleltethető meg, amely újabb és újabb történetek olvasására sarkallja az olvasót, aki mindhiába próbálja „megmelengetni saját életét azon a halálon, amelyről olvas”.<sup>97</sup>

Az elbeszélt történet kontingens, mindenféle rendnek ellentmondó, ugyanakkor mégis elbeszélésre készítő és rendbe kényszerített eseményei, a véletlenek, balesetek, találkozások, egyszeri életek, halálesetek és katasztrófák eszerint tehát azt a hiányt leplezik el, amelyet maga a beszédhelyzet hoz létre.<sup>98</sup> A visszaemlékezés, az elbeszélés egyszerre eredete és eredménye annak a hiánynak, amely, mint Hillis Miller írja, minden irodalmi szövegben ott fészkel; az elbeszélés sajátja talán mindössze annyi, hogy a narráció és a történet ideje közötti különbség felidézett múltbeli eseményként teszi olvashatóvá és egyben olvashatatlaná a soha meg nem történtet, a „nem eseményt”. Miller nem csak hogy minden szöveget közös nevezőre hoz, de meg is fosztja őket attól az igénytől, hogy – Barthes-tal szólva – punctumuk legyen, hogy

---

<sup>96</sup> Miller, *Ariadne's Thread*, 251.

<sup>97</sup> Walter Benjamin, idézi Miller, *Ariadne's Thread*, 251. Miller nem tér ki rá, hogy *Az elbeszélő* szerzője korántsem vesz egy kalap alá minden narratív szöveget.

<sup>98</sup> Mintha a szövegben megcélzott, de abból kizárt, elérhetetlen „empirikus-történeti betű szerinti” fedné el a „betű szerinti megnevezés alatt elhelyezkedő, de a szövegbe zárt, és ott fennmaradó eseményt”, hogy a referencia Anselm Haverkamp által megkülönböztetett esztétikai funkcióira utaljunk. Vö. Anselm Haverkamp, „Anagramm und Trauma”, in: uő, *Fygura criptica*, 163-174, 163.

utaljanak egy helyettesíthetetlen, megismételhetetlen valamire – és ez épp koncepciója radikalitásából következik: azt is mondhatnánk, Millernél csak punctum van.

Összefüggést keresve a valóságvonatkozások, az emlékező-önéletrajzi beszédhelyzet és az elbeszélt véletlenek, vagyis Bernhard későbbi prózájának szembetűnő jegyei és a „felfüggesztett referencia” itt vázolt problémája között, az alább következő értelmezések nem kívánnak elméleti tételekhez visszajutni az olvasás körei után. A megközelítésmód, amelyre javaslatot tesznek, jobbára a Bernhard-szövegekről szóló szövegek olvasása során alakult ki, és csak azokhoz képest jelölheti ki a helyét – a Bernhard-recepcióban, amely kilábalva a mimetikus-biografikus értelmezésből és a Bernhard-műveken nehezen fogást találó strukturális szövegmagyarázatból, túl könnyedén, a szövegközeli olvasás mellőzésével adja meg magát a kutatási lehetőségeket kiszélesítő, a kérdésfeltevéseket megsokszorozó *cultural turn*nek, illetve, a szöveget transzcendálva és a jelentésadásról lényegében lemondva, a Bernhard-próza állítólagos „nyelvi örvényének”.<sup>99</sup>

Az első értelmezett mű, az *Igen* narrátora egy véletlen találkozás nyomán létrejött kapcsolat történetét mondja el látszólag minden szinten szigorúan komponált, hézagmentes elbeszélésében, amely tematizálja is a rend és a káosz, a rendezett felszín és a kaotikus belső ellentétét. Feljegyzéseinek célja kettős: „rögzíteni”, „foglyul ejteni” a halott perzsa nő emlékét és javítani saját állapotán; a rögzítés szándéka azonban saját antagonistájához, a svájci építészhez közelíti az elbeszélőt, annál is inkább, mert az előbbihez hasonlóan mintha nála is a terv volna az elsődleges: szövege végzetszerűséget sugall – s amit az irodalmi olvasat motívumként észlel, az egy másik nézőpontból

---

<sup>99</sup> Vö. Franz Eyckeler, *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin: Schmidt, 1995, 72. f.

előjelnek látszik. Mivel következetesen az önéletíró-elbeszélő perspektívája érvényesül – az *Igen* ugyanis azon ritka szövegek egyike e későbbi pályaszakaszból, amelyben mindvégig egyetlen homodiegetikus elbeszélőé<sup>100</sup> a szó –, semmi sem veszélyezteti az elbeszélés építményét; ahol az elbeszélő a perzsa nőt idézi, ott a nő szavai csak az ő frázisait ismétlik. Egy ponton azonban megkérdőjeleződik e rend stabilitása. A történet végén az elbeszélő visszagondol egy korábbi jelenetre, még egyszer megerősítve, ami egyébként is nyilvánvaló: arra a kérdésre, hogy sok más kétségbeesett emberhez hasonlóan ő is öngyilkos lesz-e, a perzsa nő azt felelte: „*Igen*”. Csakhogy ez a kurzívan, nagy betűvel szedett *Igen* pontosan megegyezik a mű címével, s ezzel lehetőség nyílik arra, hogy a befejezést egyfajta metalepszisként, narratív transzgresszióként értelmezzük: mintha a szereplő tudná, hogy a szöveg mondja ki felette az ítéletet. Ez pedig útjába áll annak a tervnek, amely az emlék rögzítésében jelölte ki a szöveg célját: az elbeszélés hierarchiájának felborítása a fikció határán túlra mutat, ámde anélkül, hogy bármit is a helyébe állítana.

A második fejezet *A hangimitátor* című kötetet tárgyalja, amelynek rövidtörténeteit a legtöbb kritika az anekdota műfajával hozta kapcsolatba – egy olyan szövegtípussal tehát, amely hagyományosan a dokumentum és a fikció határmezsgyéjén helyezkedik el. Olvasatom éppen abból a kérdésből indul ki, bevonhatók-e a szövegek interpretációjába a feltételezett „valóságvonatkozások”, melyek egyike miatt kis híján rágalmozási pert indítottak a szerző ellen; hogy Bernhard, a szóban forgó szöveget kommentálva, egyszerre hivatkozott műve fikcionális státusára és arra, hogy „irodalmi emlékművet” akart állítani az állítólagos sértettnek, jól illusztrálja a probléma irritáló voltát. A rágalmozás, a hamisítás, a felismerés és fel nem ismerés nemcsak a mű

---

<sup>100</sup> Gérard Genette *terminusa*. A homodiegetikus elbeszélő, szemben a heterodiegetikussal, szereplőként érintett az általa elbeszélte történetben. Lásd Gérard Genette, *Die Erzählung*, München: Fink, 1994, 175.

fogadtatástörténetének része: maguk a szövegek is sokrétűen tematizálják, hangsúlyosan inautentikus, a hír- és bulvárlapok tudósításaival rokonítható nyelvükkel pedig példázzák is. Kézenfekvő volna az az értelmezés, miszerint a szövegek saját kudarcuk leleplezésével képesek utalni a középpontjukban álló eseményekre, amelyek ily módon a szöveg negativitásában, ürességként nyilvánulnának meg. Csakhogy, mint elemzéseimben igyekszem rámutatni, sosem zárható ki, hogy a történetek magvát nem a nyelvi artikulációjuknak látszó szint figuralitása határozza-e meg; némelyik szövegben mintha egy-egy szó vezérelné a történetet. Az olvasó nem kerülheti el, hogy bizonyíthatatlan összefüggéseket keressen – úgy az egyes darabokon belül, mint közöttük is –, és ezáltal rágalmazóvá váljon. És ez a felismerés problémájára is érvényes, amely nemcsak hogy számos szöveg motívumát adja, hanem az olvasás szervezőelve is: túl azon, hogy kritériumok híján minden azonosítás nélkülözi a kellő alapot – vagyis a könyv idiómájával élve: nem más, mint „rágalmazás” –, olyannyira bizonytalanok és elszórtak a referenciális utalások, hogy nem tudni, mi, hol és kire emlékeztet a szövegekben, s így az olvasó ugyanúgy bolyongani kényszerül a tartalomjegyzék nélküli kötet szövegei között, mint a történetek helyükről elmozdított, olykor nevet változtató hősei. Paradigmatikus a *Világidegen* című történet, amelyben egy fiatal író önkezével vet véget életének, mert úgymond nem ismerték fel – a szöveg semmitmondó marad, ha a szereplőben nem ismerjük fel a fiatal Bernhardot; ha pedig felismerjük, úgy a szöveg olvashatatlanná válik.

A *Beton* című elbeszélés halmozza az olyan helyzeteket, amelyekben tetten érhető a jelek révén való emlékezés hiábavalósága. Legyen szó megőrzött ruhákról, fényképekről, deiktikus gesztusokról, sírfeliratokról, jelöltjük rögzíthetősége nem több az emlékező fantazmájánál. Az elbeszélés döntő epizódja, amikor az én-elbeszélő egy

nevet kimondva véletlenül szólít meg valakit az utcán. A szöveget olvasva arra próbálók rámutatni, hogy a jelölő és jelölt ily módon színre vitt instabilitása végigvonul az elbeszélésen, motivikusan összeszöve egymással a benne előforduló neveket, illetve sírfeliratokat. Ebből a sorból azonban az elbeszélő neve sem vonja ki magát. A szöveg narratív sajátossága (amiben még két másik Bernhard-szöveggel osztozik ebből az időszakból), hogy csak az első és utolsó mondatban bukkan fel egy-egy „írja Rudolf” inquit-formula, s közben az olvasó megfélekedzik a névtelen heterodiegetikus elbeszélő jelenlétéről. Ez a „játék” azonban akkor is rászolgál a figyelmünkre, ha nem tudjuk megnyugtató módon visszavezetni a modernsége jellemző megismerésproblematikára. Értelmezésem szerint e szöveghelyek a *Beton*ban éppen azt a pontot jelölik, amikor a közvetlenség idézettségbe, az erősen szimulált szóbeliség írásba billen át, s amikor a beszéd énje helyébe az egyediség jeleként szolgáló, de attól egyszersmind meg is fosztó tulajdonnév lép, a szöveg idiómájával élve: olyan sírfeliratként, amely mögött senki sincs, vagy bárki is lehet.

A negyedik elemzett szöveg, *A menthetetlen*, explicit módon is az egyszerűség és az emlékmegőrzés kérdései körül forog: míg egyik szereplőjét, Glenn Gouldot az elbeszélő szerint teljességgel reprezentálják lemezfelvételei, méghozzá a maga változatlan identitásában, Wertheimer, a nyughatatlan epigon semmit nem hagy hátra. Az elbeszélés, úgy tűnhet, jó példa az olyasfajta narratív bekebelezésre, mint amelyet az *Igen* esetében láttunk, hiszen a szereplők feloldódni látszanak a kompozícióban. Csakhogy, mint nem egy elemző rámutatott, a kompozíció Bach *Goldberg-variációit* imitálja, egy olyan művet, amely *A menthetetlen* cselekményére vetítve több szempontból is megkérdőjelezi az egyértelmű olvasat lehetőségét. Először is, Bach művéhez hasonlóan saját paródiáját is tartalmazza: a *Quodlibet* tételnek strukturálisan



az elbeszélés kicsapongás-epizódja felel meg, paródiaként egyszerre hágva át és erősítve meg tárgyának szabályait. Másodszor: Akárcsak a *Goldberg-variációk*ban, a mű végén is ugyanaz tér vissza másként, hiszen a szöveg virtuális folytatásában Glenn Gould lemezfelvételéről felhangzó *Aria* tétel nem más, mint amit az első bekezdések imitálnak. Ezzel az elbeszélő levegőben lógó maximája, miszerint tudni kell másként látni ugyanazt, *A menthetetlen* alapkérdésével, az emlékezéssel kerül kapcsolatba: a szöveg Wertheimerre emlékezve nem állít semmit, amit ne vonna vissza; ehelyett olyasmit jelöl meg, amibe semmiféle tartalmat nem képes beleírni, hiszen a közismert Glenn Gould felvétel, amelyet nem tudunk nem meghallani, kívül esik a fikció világán.

Az ötödik interpretáció a *Kioltással* foglalkozik. Azt igyekszik megmutatni, hogy a szakirodalomban hangsúlyozott utopikus „kioltás” mellett egy másik, a szöveg „torzítás”-motívumaiból kibontható metaforamező is a főhős-elbeszélő írásaktusának jelölőjévé válik, a megszüntetve megőrzés funkciójával szemben az írásnak arra a köztességére utalva, amely a referencia teljes felfüggesztésének lehetetlenségéből fakad. Ez azonban más fényben láttatja a *Kioltás* alapvető beszédhelyzetét, és próbára teszi mindazokat az olvasatokat, amelyek a művet egyfajta tanúságtételként közelítik meg. Amennyiben ugyanis nem választható szét egymástól a nyelvi fikció és a fikcionalizált világ, vagyis az írásnak múltja van, amelyet ugyanakkor nem képes reprezentálni, végképp problematikussá válik a megszólaló tanú pozíciója. A nyelvi totalizálás, a „kioltás” lehetetlensége arra a határra irányítja a figyelmet, amely a tanún, a beszélő, de a beszéd szubjektumaként fel nem oldódó individuumon belül húzódik.

Az interpretált szövegek kiválasztása bizonyos fókig önkényesen történt, ami az eddigiek alapján is kiderülhetett: az *Irtás* vagy *Az olcsón evők*, amelyekre többször is

utaltam a nyolcvanas években keletkezett művek közül, biztosan olvashatók a jelen kérdésfeltevés felől. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az öt kiválasztott szöveg képviselhetné a hetvenes évek második felében kezdődő pályaszakasz egészét – s magukba az értelmezett művekbe is más-más funkcióban, eltérő hangsúlyokkal szövődik bele, amit az olvasatok, óhatatlanul is sok mindent háttérbe szorítva, kiemelnek. Bár az értelmezések sorrendje a művek kronológiáját követi, az egyes alkotásokat nem próbáltam valamilyen fejlődés állomásaiként egymás mellé állítani; ha elkerülhetetlen is volt, hogy valamelyik szöveg olvasása erősebben befolyásolja a megközelítésmódot, az utolsóként tárgyalt műnek, a *Kioltásnak* dolgozatomban szempontjából semmiképp sincs kitüntetett státusa.

„Hallja a saját szavait?”

*Igen*

*Kottából olvasva*

Bernhard *Igenjének* homodiegetikus elbeszélője „filozófiai-matematikai-zenei”<sup>101</sup> beszélgetéseket folytat újdonsült ismerősével, a perzsa nővel. Bár „ideális” beszélgetéseik tartalmáról alig tudunk meg valamit, az elbeszélő nem hagy kétséget afelől, hogy az egymást „kontrapontozó”, „szabályozó”, „interpunktuáló” szólamokból álló beszélgetéseknek, legalábbis a maga szemszögéből, nem is a tárgya lényeges. Az többek közt Schumann és Schopenhauer, és ha Schopenhauer esetében a Bernhard-szövegek leggyakrabban emlegetett, a szerzőre minden bizonnyal hatást gyakorló filozófusáról van is szó, Schumann szereplését sokkal inkább az alliteráció indokolja, mintsem például a zeneszerző Clara Schumannhoz fűződő ambivalens viszonya, amely mindazonáltal helyet kaphatna egy „határtalan” interpretációban, mint a perzsa nő és a svájci mérnök kapcsolatának emblemikus ismétlése. Ám ha úgy folytatjuk: nem a tárgyuk lényeges, hanem épp az, amit az elbeszélő jelzői sugallnak, vagyis zeneiségük, meglehetősen ingoványos talajra tévedünk, ahol olyan, saját metaforikusságuk súlya alatt roskadozó írások figyelmeztetnek a továbbhaladás veszélyeire, mint Manfred Jurgensen *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard* (Thomas Bernhard nyelvi

---

<sup>101</sup> Bernhard, „Igen”, 187.

partitúrái) címu tanulmánya, amely maga is zeneileg komponált, és helyenként nem kevésbé homályos, mint a szövegek, amelyeket megvilágítani hivatott.<sup>102</sup> Christian Klug joggal óv attól, hogy egy másik művészeti ág terminológiáját alkalmazva szentesítsük a jelentés-nélküliség feltételezését; szerinte csak akkor volna értelme a zenéhez hasonlítani Bernhard szövegeit, ha az összehasonlítás alapjául szolgáló *tertium comparationis* is körülírnánk, a különböző művészeti formákra alkalmazható metanyelv léte azonban fölöslegessé teszi a hasonlatot.<sup>103</sup> Kétségtelen, hogy némi kényelmességről vagy tehetetlenségről is árulkodhat a tudományos nyelv helyenkénti felfüggesztése, akkor is, ha a zenei metaforákban olyan olvasói benyomások öltenek formát, amelyekre talán nehéz megfelelő kifejezést találni a hatásezstétika pontosabb nyelvezetében. Ugyanakkor e metaforák némelyike éppen erről a tehetetlenségről tesz tanúbizonyságot: a Jurgensen által emlegetett „partitúra” is a befogadó nagyobb kötöttségét sugallja, mint az írás, de ennél is nagyobb erőt tulajdonít Bernhard szövegeinek Franz Eyckeler később mások által is átvett „nyelvi örvény” (Sprachsog) kifejezése,<sup>104</sup> amely lényegében mindannak foglalatát adja, amit a szerző monográfiája állít, ez pedig nem más, mint hogy Bernhard szövegei megvonják az olvasótól az értelemtulajdonítás lehetőségét, következetesen érvényesítve a Wittgensteintől, Nietzsche-től, Montaigne-től örökölt nyelvi szkepszist, és csupán a hangzásra korlátozódnak. (No meg annak hangsúlyozására, hogy nem jelentenek semmit – jegyzi meg maliciózan Reinhold Steingröver, rámutatva a nyelv és igazság viszonyára vonatkozó aforisztikus megjegyzéseket a jelölés örvényéből kihalászó Eyckeler-féle

<sup>102</sup> Manfred Jurgensen, „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard”, in: uő. (szerk.), *Annäherungen*, Bern: Francke, 1981, 99-122.

<sup>103</sup> Lásd Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, 190.

<sup>104</sup> Lásd Eyckeler, *Reflexionspoesie*, 72. f. Wolfgang Maier már 1970-ben „nyelvi ciklonról” ír; vö. Wolfgang Maier, „Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen”, Anneliese Botond (szerk.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, 11-23, 17.

érvelés ellentmondásosságára.<sup>105)</sup> Nem annyira forma és tartalom megkülönböztethetlenségéről van szó Bernhardnál, vonható le a végkövetkeztetés, mint inkább végérvényes szétválásukról: a szemantika oly mértékben elveszíti jelentőségét, hogy végső soron közömbössé válik, milyen anyaggal dolgozik a próza automatikája – az értelmező számára nem marad más, mint számba venni a nyelvkritika ősatyáinak nemzetségét.

Nem Eyckeler az egyedüli, aki Bernhardot olvasva úgy érzi, örvénybe került. Györffy Miklós a szerző elbeszéléseinek válogatott magyar kiadásához írott utószavának zárlatában a legendás Maelströmről beszél: hogy megragadja e szövegek hatásának lényegét, nem egyszerűen az örvény képét hívja segítségül, hanem egy olyan elbeszélést, E. A. Poe *A Maelström poklábanját*, melynek elbeszélőjét legfőképpen azzal szembesíti az örvény poklát megjárta, és az élménybe beleöszült halásztól hallott beszámoló, hogy a Maelströmről nem lehet beszélni. Amit a Bernhard-szövegekre vonatkoztatva úgy is érthetünk, hogy a befogadás intenzitása egyenesen arányos a hatás által ránk mért hallgatással.<sup>106</sup>

Nem vitás, ha valamiképp el tudnánk tekinteni ettől a „sodrástól”, „szívástól”, „örvényléstől”, a Bernhard-szövegek „hidrodinamikájától”, olyasmitől fosztanánk meg magunkat, ami – hitelt adva számos Bernhard-olvasó szavának – elválaszthatatlannak tűnik a szövegek által kiváltott esztétikai élvezettől. Másfelől az sem hagyható figyelmen kívül, hogy ez a folyamatos, szünet nélküli olvasást indukáló, illetve csupán ezáltal érvényesülő formai elrendezettség, amely a szépen gyarapodó komparatív elemzések tanúsága szerint bizonyos megkötésekkel valóban összevethető zenei

---

<sup>105</sup> Reinhold Steingröver, *Einerseits und andererseits. Essays zur Prosa Thomas Bernhards*, New York: Lang, 2000, 77.

<sup>106</sup> Györffy Miklós, „Utószó”, in: Bernhard, *Az erdőhatáron*, 275-285, 285: „Egyvalamit lehet csak: azonosulni vele, hagyni, hogy beszívja magába az embert a bernhardi próza Maelström-örvénye.”

kompozíciókkal, egy olyan elbeszélői stratégia részének is tekinthető, amely sikeresen átsiklatja az olvasót a logikai bukfenceken, a diskurzus töréspontjain (és ennél is nagyobb hatékonyságra tenne szert a többszöri befogadás lehetőségét kizáró szóbeli médium esetében), s ugyanezért összeférhetetlennek látszik egy interpretatív, a szöveg sodrásának kevésbé engedő olvasásmóddal. Mindez azonban nem indokolja feltétlenül, hogy a zenét is szóba hozzuk Bernhard műveinek elemzésénél. Megkerülhetetlenné akkor válik, amikor maga az elbeszélő alkalmazza nyelvi megnyilatkozásokra a zene metaforáját, és az *Igenben*, mint láttuk, éppen erről van szó.

Mielőtt belebocsátkoznék annak megmutatásába, hogy a formális struktúráktól vezérelt, a zenére hagyatkozó olvasás miként hajlik vissza a történet szintjére, érdemes röviden kitérni arra a szövegközi utalásra, amelyet az elbeszélő fentebb idézett, metanyelvi funkciót hordozó kifejezései tartalmaznak. Kifejezésmódjukban, illetve kulcsszavaikban ugyanis Novalist idézik, akinek intertextuális jelenléte határozottan rányomja a bélyegét Bernhard olyan korábbi szövegeire, mint a *Frost* (Fagy, 1963) vagy az *Amras* (1964)<sup>107</sup> – azt a korai romantikus költőt, akinek töredékei (F. Schlegel művei mellett) élen jártak a zeneinek a *Reflexionsphilosophie* régióiban gyakorolt reflexiójában. Novalis a filozófiai gondolkodás konstrukciós elvét ismeri fel a zeneiben, mely ugyanakkor annak az ábrázolási elméletnek is eleme, amelynek a költő-gondolkodó alapvető szerepet szán, amikor körvonalazza, mit ért romantikus költészeten.<sup>108</sup> „Novalis az abszolút én reflexív meghatározásának fichtei kritériumait továbbgondolva, azokkal vitázva fejleszti ki azt a gondolatalakzat-együttest és

<sup>107</sup> Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980; magyarul: Thomas Bernhard, *Fagy*, Budapest: Európa, 1974; Thomas Bernhard, *Amras*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988. Vö. Hartmut Zelinsky, „Thomas Bernhards »Amras« und Novalis mit Besonderer Berücksichtigung von dessen Krankheitsphilosophie, in: Botond, *Über Thomas Bernhard*, 24-33; Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, 199-205.

<sup>108</sup> Barbara Naumann, „Nachwort”, in: Barbara Naumann (szerk.), *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart: Metzler, 1994, 260.



szisztematikát, amellyel a disszonancia és a ritmus mint meghasonlott [entzweit] és mégis szintetikus összekapcsolódó formák nyelvi-zenei meghatározásának mélyére hatolhat”.<sup>109</sup> A disszonancia nemcsak a meghasonlás [Entzweiung] elgondolását jelenti, az identikus, a „csíra” hasadását, hanem azt az eszközt is, amellyel valami meghasonlott elgondolható, az, „ami felébresztheti az egyesülés, a konszonancia, a harmónia felé tartó mozgás motivációját, és amit mégis *egy* egyesült, összefüggő valamiként kell elképzelnünk”.<sup>110</sup> A „disszonáns csíra” novalisi meghatározásának a diszharmónia, illetve disszonancia azon tulajdonságában rejlik „igazi vonzereje, ha nem botrányos volta, hogy *hang* (Klang). Ez ugyanis azt implicálja, hogy a disszonáns csírának nem lehet *semmi* más tárgya, mint saját hangja. A »hangban« forma és szubsztancia evidens módon egybeesik; egy rajta kívül lévő referenciatárgy – először – nem állapítható meg”.<sup>111</sup> A „disszonáns csíra”, a belső zenei különbség elképzelését konzekvens nyelvelméletté kidolgozó Novalis számára az értelem konstrukció, olyan nyelvi folyamat eredménye, melynek során nem a már ismert, nyelv előtti vagy nyelven kívüli tartalmak szimbolizációja, hanem a hangzásbeli elrendezés jelenti minden mozgás fundamentumát. Ahogy a sokat idézett *Monológban* írja: “Ha meg lehetne értetni az emberekkel, hogy a nyelvvel éppen úgy van, mint a matematikai képletekkel – Külön világot tesznek ki, – Csak saját magukkal játszanak, nem fejeznek ki mást, mint tulajdon csodás természetüket, és éppen ezáltal oly kifejezők.”<sup>112</sup> Nem a jelentés, a „kifejezés” hiányáról van szó tehát, s Barbara Naumann joggal figyelmeztet, hogy a kaotikus strukturátlanság nem volna alkalmas a nyelv szemantikai dimenziójának létrehozására. Csak ha e játék elemeinek belső rendjét tartjuk szem előtt, válik

---

<sup>109</sup> Uo. 265.

<sup>110</sup> Uo. 261.

<sup>111</sup> Uo.

<sup>112</sup> Novalis. “Monolog”, in uő, *Werke und Briefe*, München: Winkler, 1962, 323-324, 323.

érthetővé, „hogy kerül a »játékba« a matematikai-zenei világrend pitagorikus felfogása”.<sup>113</sup>

Ez a rövid kitérő talán fölöslegesen hangsúlyozza: nem vezet termékeny olvasatokhoz, ha egy kevésbé koncepcionalizált zenefogalomból kiindulva egyenlőségjelet teszünk a zeneiség és a jelentés hiánya közé. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a Bernhard-szövegek csakugyan destabilizált fogalmai felfejthetők volnának mondjuk Novalis nyelvelmélete alapján; csupán annyit, hogy a zenei, túl a hallhatón, az identitás és a rendezettséget feltételező integritás jegyében is állhat – összhangban Bernhard elbeszélőinek mindazon törekvéseivel, amelyekkel igyekeznek világukat képletekbe, ellentétekbe, gnómákba, eredettörténetekbe és teleológikus modellekbe kényszeríteni. Nem véletlen, hogy az *Igen* végén nemcsak zene és filozófia, hanem zene és architektúra is azonosul<sup>114</sup> – ezzel azonban az én-elbeszélő és antagonisája, a svájci építész-mérnök egy oldalra kerülnek.

A „zenei”, mely tehát felsorakoztatható a rend létrehozásának más módjai mellé, az elbeszélő által használt kifejezés, de egyúttal akár az elbeszélői dikciót is jellemezheti önreflexív módon – lényeges, hogy nem képvisel valamiféle transzcendens szintet az elbeszélő világához, illetve retorikájához képest. Az alábbiakban a szöveg narratív jellemzőit, illetve trópusait vizsgálva arra próbálok rámutatni, milyen kizárással jár együtt az a nyelviesítés, amelyet az *Igen* elbeszélője gyakorol, miközben érvényesíti totalizáló törekvéseit; milyen áldozatot követel a „zenei-architektonikus-matematikai” rend.

---

<sup>113</sup> Barbara Naumann, „Nachwort”, 268.

<sup>114</sup> Bernhard, „Igen”, 267: „Minden ízében *zenei* séta volt ez. Nem úgy, mint a következő napi, mikor is minden ízében *filozófiai* sétát tettünk [...] Persze ezzel az erővel most az első sétát is mondhatnám *filozófiai*nak, és a másodikat *zeneinek*, hiszen a filozófia: zene, a zene: filozófia, és viszont”; 258: „zenekari hangszerek nélkül sokkal világosabban, tisztábban hallottam a zenét, valamely mű architektúrája igazán akkor volt számomra hallható, ha csupán magát a partitúrát olvasva és a lehető legteljesebb külső hangtalanság közepette hallgattam a zenét”.



## *Házak, tervek, szállítások*

Az *Igen* cselekménye röviden összefoglalható: a névtelen én-elbeszélő – külön természettudós, mint Bernhard prózájában annyiszor – több havi szigorú magány után, amelyet hiába igyekezett termékennyé tenni az antitestekről szóló munkája számára, kétségbeesetten elrohan barátjához, a sikeres ingatlanközvetítő Moritzhoz, és ott egy órákon át tartó monológban feltárja mindazt, ami a lelkét nyomja. A szóáradatnak látogatók vetnek véget: egy svájci mérnök állít be élettársával, egy perzsa nővel, akik nyomban fel is keltik az elbeszélő érdeklődését. Mint kiderül, Moritz ügyfeleiről van szó, akik egy vizenyős, megközelíthetetlen, szinte eladhatatlannak látszó telek megvásárlására készülnek. Az örökösen fagyoskodó, elszigetelt, mindenben és mindenkiben csalódott perzsa nőben az elbeszélő, úgy tűnik, társra talál, a svájci mérnök pedig, minden jel szerint sorsára hagyva feleségét, ápolónő szeretője társaságában Dél-Amerikába távozik, hogy újabb erőműépítési megbízatásnak tegyen eleget. Miközben a megvásárolt telken már épül a lakhatatlan épületmonstrum, amely valóra váltja a mérnök régóta magával hurcolt, nem az adott telekre szabott terveit, a két magányos, érzékeny lelkű ember közös sétákat tesz a közeli fenyőerdőbe, hol csendbe burkolózva, hol sajátos, zenei módon beszélgetve. Ez az állapot azonban nem tart sokáig, az elbeszélő lassacskán elidegenedik a nőtől, akit utólrni látszik végzete. Beköltözik a félig kész épületbe, hogy többet ne is mozduljon ki onnan, altatókon él, és végül öngyilkosságot követ el – talán, mondhatjuk előreszaladva, hiszen a történetet rekonstruáló elbeszélő nézőpontját nem kell feltétlenül elfogadnunk. A történet

mindenesetre úgy végződik, hogy a perzsa nőt halálra gázolja egy teherautó, bundáját és táskáját Moritz átveszi a rendőrségen, az elbeszélő pedig, valamikor később, írni kezd, részint, hogy megőrizze a perzsa nő emlékét, részint terápiás célból.

Az *Igen* több monográfia szerint is határkönek számít Thomas Bernhard életművében. Azok a szerzők, akik engednek az „önéletrajzi tér” vonzerejének,<sup>115</sup> és szívesen forgatják a Bernhard gyermekkorát vagy ohlsdorfi mindennapjait taglaló könyveket, illetve az öt önéletrajzi kötetet, azok az *Igen* „közvetlen életvilágból” vett történetelemeiben a fikcióba beszűrődő önéletrajz addigi legerőteljesebb jelenlétét fedezhetik fel. Mittermayer a nagyapai Schopenhauer-örökséget, Ingeborg Bachmann figuráját, továbbá Bernhard barátját, Karl Ignaz Hennenmair ingatlankereskedőt, illetve annak egyik ügyfelét, Maria Radsont említi.<sup>116</sup> Mások a közvetítő szerepű Másik fellépésére utalva azon az állásponton vannak, hogy az *Igemel* „kommunikatív fordulat” érkezett el Bernhard életművében.<sup>117</sup> Nem vitatva az önéletrajziság felvetette kérdések fontosságát – milyen viszonyban áll egymással önéletrajz és fikció fogalma, milyen módon léphető túl a pusztá filológusi anyaggyűjtés, hol lelhetők fel az élettörténettel való birkózás jelei –, itt inkább a „kommunikatív fordulat” téziséhez keresek kapcsolatot, de nem annyira a perzsa nő alakját, mint inkább egy olyan narratológiai sajátosságot választva kiindulópontul, amely valóban elhatárolja az *Igent* Bernhard hetvenes években született nem-önéletrajzi elbeszélő szövegeitől. Szembetűnő ugyanis, hogy az *Igenben* hiányzik a bernhardi elbeszélés védjegyek tekinthető

<sup>115</sup> Philipp Lejeune, „Az önéletírói paktum”, in: *Önéletírás, élettörténet, napló*, Budapest: L'Harmattan, 2003, 17-46, 42. f.

<sup>116</sup> Mittermayer, *Thomas Bernhard*, 96. f. A Bachmann-vonatkozáshoz lásd még Holger Gehle, „Maria: ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards”, in: Höller és Heidelberg-Leonard, *Antiautobiographie*, 159-179, 167: „Tüzetesen szemügyre véve az *Igenben* elbeszélt részteket bebizonyosodhatna, hogy a perzsa nő alakja közel áll Ingeborg Bachmann életrajzához.”

<sup>117</sup> Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, 1990, 19; lásd még Gerhard vom Hofe és Peter Pfaff, *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein/Ts: Athenäum, 1980, 56f.

többszintűség; az olvasónak nem azt kell kihüvelyeznie, ki mit mond, gondol és idéz, mint például az ebből a szempontból tipikus *A mészégető*ben, ahol az elbeszélés mintha egy kudarcra ítélt nyomozás jegyzőkönyvéből táplálkozna, hanem azon kénytelen törni a fejét, hová szívódott fel az a perspektivikusság, amely az ismeretelméleti szkepszis címkéje alatt látszólag problémátlanul utalja Bernhardot a későmodernség kánonjába. Míg a *Járásban* például homályban marad az elbeszélői szituáció, a primer elbeszélő direkt megnyilatkozásai pedig inquit-formulákra korlátozódnak („mondta Karrer, mondta Oehler”),<sup>118</sup> az *Igen* egyes szám első személyű elbeszélője – amellet, hogy az előbb említett művek narrátorához képest visszafogottan használja a függő beszédet – nem mulasztja el leszögezni, miféle szándékok vezetik, amikor hozzáfog az íráshoz: “Ezekkel a vázlatos feljegyzésekkel egyszerre több célt szeretnék elérni: rögzíteni [festhalten] egyrészt a perzsa nőhöz fűződő emlékeimet, ugyanakkor javítani az állapotomat, meghosszabbítani a létezésemet, ami, talán épp azért, mert e pillanatban ezeket a feljegyzéseket készítem, sikerül is.”<sup>119</sup> Az ekképp kinyilvánított intenciók – az önterápiáé és az emlékezésé – mindazonáltal csak az elbeszélői stratégia bizonyos elemeit ágyazzák be, a szöveg retoricitását nem tartják mederben. De már e kettős szándékban rejlő feszültségre is fel kell figyelnünk: a továbblékezés érdekében tett erőfeszítés, mondhatni a függetlenülés vágya társul az emlék „rögzítéséhez”, “foglyul ejtéséhez”, amely minden látszat ellenére éppenséggel nem szembehelyezi, hanem rokonítja a narrátort a svájci építész-mérnök figurájával. Noha a (nőnemű) Másikkal folytatott ideális beszélgetések látszólag felcsillantják a reményt Bernhard sötétnek látszó világában, a szereplők viszonya – akárcsak Musil elbeszélésében, *A portugál*

---

<sup>118</sup> Lásd Thomas Bernhard, “Járás”.

<sup>119</sup> Bernhard, “Igen”, 261.

asszonyban, amelyre az *Igen* nemcsak a szereplők és a kronotoposz szintjén, hanem egy aprósággal is<sup>120</sup> – végső soron itt is agonisztikus.

Az említett szándékok jegyében álló írásos rögzítést, amely Porter Abbott pragmatikai alapú felfogását követve egyfajta autografikus szituációnak tekinthető,<sup>121</sup> az elbeszélő által hangsúlyozott *megfigyelés* előzi meg, hogy az észlelésen keresztül az események majd eljussanak a papírig. Miközben az elbeszélő a Bernhard-hősöktől megszokott kegyetlenséggel bánik önmagával, a kíméletlen, „a kudarc retorikájával”<sup>122</sup> felmondott önelemzés olykor mégis kihagyni látszik: ha megfigyelőképeségéről van szó, a saját magát illető szidalmakat inkább az elégedettség hangja váltja fel. A pontos megfigyelések feltételezések alapjává válnak, az utóbbiak pedig, úgy tűnik, sorozatosan beigazolódnak. Noha a feljegyzések retrospektív volta, melyeknek az elbeszélő, mint megtudjuk, többször is nekirugaszkodott, eleve gyanút ébreszthet a diagnosztizáló-prognosztizáló gondolkodásnak szóló dicsérettel szemben, a megfigyelések, azonosítási aktusok némelyike önmagában is megérdemli a figyelmet: Miután az elbeszélő a kocsmárosné férjének kalapját és gumicsizmáját véli felismerni a perzsa nőn, első közös sétájukon mindjárt e ruhadarabok eredete felől tudakozódik, és amikor sejtései megerősítést nyernek, hosszabb kitérőt tesz kifinomult megfigyelőképesége tárgyában: „Most én törtem meg a némaságot azzal, hogy megkérdeztem társnőmet, honnét szerezte a csizmát [...] feltevésem nyomban beigazolódott [...] amit egyébként biztosra

---

<sup>120</sup> Bernhard, „Igen”, 198: „S hogy arra gondol, veteményeskertet létesít majd a ház körül, [...] nyugszékben napozik majd, s hogy vesz egy kutyát házörözőnek, meg egy macskát játszótársnak az élettársnője számára”. Vö. Rober Musil, „A portugál asszony”, in: uő, *Próza, dráma*, Pozsony: Kalligram, 2000, 240-259. Tanulságosak az ellentétek: Míg Musilnál a később egy kölyökmacska halála árán mintegy megváltott és győzedelmeskedő beteg, kiszolgáltatott férj nyúztatja meg felesége farkasát, hogy az aztán azzal fenyegetse meg, hogy a farkasbőrt magára öltve kiszívja a vérét, addig Bernharnál mind a megnyúzott kölyökfarkas, mind a minden táplálékot kihányó és végül elpusztított kismacska áldozati szerepe a bundáját csak egyetlen alkalommal levető, egy helyen állathoz hasonlított és végül már csak teán vegetáló perzsa nőre ruházódik.

<sup>121</sup> Lásd 20. lábj.

<sup>122</sup> Vö. Huntemann, „Treue zum Scheitern”, in: *Text + Kritik* 43 (1991), 3. kiad., 42-74, 67.

is vettem, megfigyelőképességem azért újra ámulatba ejtett [...] Természetesen én rendkívül pontos és gyakorlott észlelő, illetve megfigyelő vagyok”.<sup>123</sup> De miért lehet ez az esemény ilyen sürgetően fontos és említésre méltó? Hogyan értsük ezt a kitüntetett figyelmet? Vajon nem egyértelmű az azonosítás sikere? Vagy arról volna szó, hogy a tárgyak személyekkel kapcsolódnak össze: egy gumicsizma is utalhat a tulajdonosára, még ha ez a tárgy külső jegyeiből nem is látszik? De akkor mi létesít kapcsolatot közöttük? És milyen következményekkel jár, hogy a perzsa nő más gumicsizmáját hordja? A tárgyakat és gazdáikat illető kitüntetett figyelem egy sor Bernhard-művet eszünkbe juttathat, ahol az azonosítás vagy megkülönböztetés fontos szerepet játszik.<sup>124</sup> A látszólag mellékes motívum az 1971-ben megjelent *Der Wetterfleck* (A körgallér)<sup>125</sup> című elbeszélésben a homodiegetikus elbeszélő cselekvéseinek mozgatórugójává válik: Enderer ügyvéd kliensének, Humernek a körgallérja két kontextus között vándorol, akárcsak egy metaforikus kifejezés.<sup>126</sup> Enderer egyre szilárdabban hiszi, hogy a ruhadarab néhai nagybátyjának a tulajdona, ám minél inkább beleloallja magát ebbe a gondolatba, mely mintegy megoldja a titokzatos körgallér rejtélyét, az egy-egy pillanatra a maga szánalmas individualitásában megmutatkozó Humer annál inkább eltűnik a szeme elől – az elbeszélés végére, amely az ügyfél öngyilkosságával zárul, csak a körgallér marad. A körgallér azonosítása, miközben megerősítette, illetve bizonyos értelemben le is zárta Enderer történetét, ignorálta a Humerét. A párhuzam ugyanakkor azzal a tanulsággal is szolgál, hogy nem csupán az észlelés végtelen kiélesítése, hanem a képtelenség határán is túllépő észlelés válik a Bernhard-hősök

---

<sup>123</sup> Bernhard, “Igen”, 217.

<sup>124</sup> Lásd alább *A menthetetlenről* szóló fejezetet.

<sup>125</sup> Thomas Bernhard, “Der Wetterfleck”, in: uő, *Midland in Stilfs*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971, 37-82; magyarul: Thomas Bernhard, “A körgallér”, in: *Az erdőhatáron*, 153-182.

<sup>126</sup> Vö. Kelemen Pál, “Útban a monológhoz? Elbeszélés és metafora Thomas Bernhardnál”, in: Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, *Az elbeszélés módokai. Narratíva és identitás*, Budapest: Osiris, 2003, 367-395, 386.

monomániájává. Azon a határon, ahol a tárgyakba csak az abszurditást is vállaló szem láthat csak bele „ismertetőjegyeket”, a tárgy önkényesen tételezett jellé válik, amelyben jelölő és jelölt között csak az észlelő fantazmája teremt kapcsolatot. Az *Igen* elbeszélője számára is az összefüggés létrehozása a lényeges, ám ezzel az aktussal mintegy láthatatlanná is teszi a perzsa nőt.

Hasonló képtelenséget mutat az a folyamat, melynek során az elbeszélő a svájciakkal való találkozás véletlenjét valamiféle szükségszerűséggé alakítja át, anélkül hogy ezt az átlényegítést bármivel is alátámasztaná. Mi több, maga is abszurdnak mondja a sorsszerűség gondolatát:

Az, hogy eddig ilyen hosszasan beszéltem magamról, természetszerűleg abból a tényből fakad, hogy a svájciakat s így a svájci élettársnőjét, szóval a perzsa nőt azon a boldogtalan napon ismertem meg, amelyen, mint mondtam, iszonyú izgalomban elrohantam Moritzhoz, hogy mentsem magam, és amelyen, ahogy már elmondtam, valóban meg is menekültem, még hozzá nem csekély részt a svájciaknak köszönhetően, akikről természetesen nem hihetem, hogy aznap délután kizárólag abból az egy célból jöttek el Moritzhoz, hogy megmentsenek engem, ám ez nem jelenti azt, hogy ne gondoltam volna számtalanszor, hogy a svájciak aznap délután valóban azért jöttek Moritzhoz, hogymegmentsenek engem; nem hinni ebben éppoly abszurd, mint gondolni erre.<sup>127</sup>

De lehetséges, hogy éppen azért, mert ezek a depressziós rohamok az idén annyival súlyosabbak és kíméletlenebbek voltak, mint az elmúlt esztendőkből, s mert ezek az idegi depressziós rohamok egészen biztosn végeztek volna velem, bukkantak föl a svájciak. Ez persze képtelen gondolat. Másrészt, ahogy életem előrehaladtával most már biztosn tudom, épp a képtelen gondolatok az igazán világos gondolatok, és a legképtelenebbek épp a legfontosabbak.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Bernhard, „Igen”, 205. f.

<sup>128</sup> Uo. 257.

Megint csak olyan motívumról van szó, amely többször is visszaköszön Bernhard későbbi műveiben. Például a két évvel az *Igen* után megjelenő *Az olcsón evők hőse*, Koller egyetlen kidolgozott teleologikus egészként tekint az élettörténetére, amihez nem valamiféle felsőbb instancia létezése nyújt biztosítékot, hanem kizárólag maga Koller, jobban mondva Koller diskurzusa, amely minden eseményt el képes helyezni az újra és újra elismételt, és a Mű létrehozása felé tartó élettörténet rendjében; ahol a diskurzus saját kizárólagos alapjává válik, ott a kívülálló örületről (vagy fikcióról) beszél. Az elbeszélő ugyan nem vonja kétségbe a koller-i rendszer érvényességét, de túlélve a másikat arról is tudomása van, amiről Kollernek már nem lehet: a Művet, amely lepecsételte volna az eredettörténetet megalkotó diskurzust, be nem teljesíthető projektummá tette egy apró baleset. Az *Igen* tudósa ezzel szemben, úgy tűnik, zavartalanul kidolgozhatja az esetlegesség nyomait kitörülő diskurzusát, szövegét ugyanis nem fogja körül egy másik elbeszélői keret. „Ez mindent megmagyarázott [Jetzt hatte ich die Erklärung]”,<sup>129</sup> jegyzi meg a perzsa nő kitárulkozását követően. A véletlen látszólag teljesen eltűnik, ugyanúgy beépül az elbeszélő zárt, oppozíciókon alapuló rendszer funkciói közé, mint bármi más. Talán genetikusan is alátámasztható, hogy a véletlen tagadásának bevallottan abszurd gondolata az *Igenben* Schopenhauer *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*jére megy vissza; a megfogalmazás mindenesetre erősen emlékeztet a filozófiai értekezés szövegére: „[A] puszta, tiszta, nyilvánvaló véletlennek szándékot tulajdonítani oly gondolat, amely vakmerőségben párját ritkítja. [...] Olyan gondolat ez, amely, aszerint, ahogy értjük, a legképtelenebb vagy a legmélyebb értelmű lehet.”<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Bernhard, „Igen”, 265; Bernhard, *Ja*, 134.

<sup>130</sup> Arthur Schopenhauer, „Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen”, in: uő, *Werke in zehn Bänden*, Zürich: Diogenes, VII/1: 219-245, 222; magyarul: Arthur Schopenhauer, „A látszólagos szándékosság az egyén sorsában. Transzcendens

Van azonban egy pontja a történetnek, ahol a szöveg egy felvillantott, de ki nem fejtett összefüggés révén az olvasót teszi a totális rend megalkotásán fáradozó elbeszélő tükörképévé. Az elbeszélő a perzsa nő háza felé igyekszik, aki ekkor már nem megy emberek közé, nem vesz magához ételt, altatókon él. A ház közelében egy mentőautót pillant meg, és mindjárt a legrosszabbra kell gondolnia; csak közelebből ismeri fel benne az ingatlankereskedő Moritz mentőautóból átalakított cementszállító járgányát – hogy aztán később valóban egy cementszállító teherautó gázolja el az asszonyt.<sup>131</sup> Miközben a józan ész merő véletlennek mutatja az egybeesést, nehéz szabadulni a sorsszerűség gondolatától. Ez a gondolat, mint láttuk, rokonságot mutat az elbeszélő mindenre kiterjedő magyarázó mechanizmusával, amely semmi teret nem hagy a véletlennek, de egyszersmind, hiszen irodalmi szöveggént olvassuk az elbeszélést, motivikus kapcsolatként is értelmezhető, a szövegben aktualizálódó *praxisz* egyik megnyilvánulási módjaként.<sup>132</sup> Ezen a ponton azonban saját olvasási eljárásaink válnak kérdésessé. Ha olvasásunk tárgya poétikai terminusokban leírható szöveg, olyan összefüggérendszer megalkotása a célunk, amely minél koherensebb magyarázattal szolgál a szöveg sajátosságait illetően, bármilyen előfeltevésekkel is fogunk az olvasáshoz. Ekkor azonban annak az elbeszélőnek a nyomába szegődünk, aki az abszurditás határán túl is értelmet próbál adni az esetlegesnek. És mintha a perzsa nőt elgázoló cementszállítónál az elbeszélő kezére játszana a szöveg: tulajdonképpen az történik, amit várt. Mintegy előírás szerint – ami nyilván csak akkor lehetséges, ha az elbeszélés világában van sors, vagy ha a történet az elbeszélő konstrukciója. Utóbbi esetben az emlékezés kitalálásként lepleződik le, de hogy ez a konstrukció mit töröl el,

---

spekuláció”, in: uő, *Tanulmányok*, Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet, 1924, 101-139, 104; Érdemes idézni a Schopenhauer-értekezés Plótinosztól vett mottóját is: “[Az életben nincs meg a véletlen, hanem csak összhang és rend.]”

<sup>131</sup> Lásd Bernhard, “Igen”, 269-273.

<sup>132</sup> Vö. Bernáth Árpád, “Építőkövek a lehetséges világok poétikájához”, in: uő, *Építőkövek*, 9-63, 47.



azt az olvasó akkor sem derítheti ki, ha szabadulni kívánván az elbeszélővel való önkéntelen cinkosságtól, nem akar tudomást venni a sorsszerűséget szimuláló motivikus összefüggésekről. Ha a narratív fikció azon elméletéből indulunk ki, amely az elbeszélő és az olvasó között zajló fiktív, ám autentikus, illetve a szerző és az olvasó közötti valódi, de inautentikus kommunikáció megkülönböztetésével próbálja megoldani a referencia problémáját,<sup>133</sup> azt kellene mondanunk: az *Igen* szerzője „idéző” egy fiktív elbeszélőt, aki a maga világában autentikus, referenciával bíró kijelentéseket tesz. Mivel ez az elbeszélő önéletrajzi aktivitást folytat, jegyzeteket készít saját életéről, maga is szerzőnek tekinthető; olyannak, aki fiktív elbeszélő közbeiktatása nélkül, az elbeszélő történetéhez képest utólagosan, azaz életidejétől nem elszakadva ír, de akinek elbeszélése mégis olyan összefüggéseket mutat, amelyek oszcillálnak az irodalmi szövegek szimbolikus struktúrái és az idő feletti, megjósolható sors között.<sup>134</sup>

Az elbeszélő törekvése, hogy minden eseményt egy topika rendjébe vonjon be, és ne hagyjon helyet az esetlegesnek, beírható egy az *Igen* szövegében számos alakban felbukkanó oppozícióba: a külső és a belső szembetűnő ellentétpárjába. Ez egyrészt a kommunikációra vonatkozó reflexiók kifejezéseit, másrészt az elbeszélés középpontjában álló perzsa nő alakját érinti. A kommunikáció egy bizonyos formája a belső megkönnyebbülést hozó kifordításaként jellemződik, a monológokra vonatkozó

<sup>133</sup> Vö. Matias Martinez és Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck, 1999, 17-19.

<sup>134</sup> Érdemes idézni egy történetet, amelyet Schopenhauer nézetei alátámasztására közöl említett értekezésében (Schopenhauer, *A látszólagos szándékosságról*, 105): „A Times 1852 dec. 2-iki számában a következő törvényszéki vallomás olvasható. A glocestershire-i Newent-ban Mr. Lovegrove halottkém törvényszéki vizsgálatot tartott egy Mark Lane nevű embernek vízben talált hullája ügyében. A vízbe fúlnak fitestvére azt vallotta, hogy fitestvére eltűntének első hírére nyomban ezt mondotta: »Akkor vízbe fúlt: mert ma éjjel ezt álmodtam és azt is, hogy a mély vízben állva ki akartam húzni.«” A következő éjjel azt álmodta, hogy fitestvére az oxenhall-i zsilip közelében fúlt a vízbe s hogy *mellette egy pisztráng úszott*. A következő reggel egy másik fitestvére kíséretében Oxenhallba ment, ahol *egy pisztrángot látott a vízben*. Azonnal meg volt róla győződve, hogy fitestvérenek itt kell lennie, s a hulla csakugyan ott volt. Eszerint lehetséges oly hirtelen e múltó eseményt, mint egy pisztráng tovaizsánulása, több órával előzőleg másodpercenyi pontossággal előre meglátni!” A jövőbelátás képessége a történetek szükségszerűségére, illetve szándékosságára világít rá Schopenhauernél, a jövőbelátásnak pedig az ismétlések által konstituált értelem kölcsönöz bizonyosságot. Ugyanez a funkciója az *Igen* előképszerű mentőautó-epizódjának.

metaforák a feltárás, leleplezés, vetkőzés kifejezéseit viszik át a kommunikáció területére.<sup>135</sup> Az örökösen fázó, bundát viselő perzsa nő pedig a belső külsőre utaltságát példázza; a bunda egy sorba tartozik a Bernhard-történetek ismétlődő bezárkózás-motívumaival. Az elrejtés két vonatkozási mezeje azonban nem marad független egymástól, a bezártságnak véget vető kitörés, önfeltárás, amely játékba hozza a kommunikációra vonatkozó ellentétpárt, az elfedettségek-meztelenség kifejezéseit sem hagyja érintetlenül. Nemcsak arról van szó, hogy a kitárulkozások szemérmetlenek az elbeszélő szemében, hogy a felfedésre törő megismerési vágy, amint a belső valóban külsővé válik, visszájára fordul, iszonyattá lesz, s így maga is lelepleződik. A halott nő testének eltűnése és a külsőt jelentő bunda kizárólagossága az elmondhatóságot illetően is kérdésessé teszi a külső és a belső összetartozását: a belső csak egy átvitelrel rendelhető a külsőhöz, vagyis a történet végén az elbeszélő a bundát csak akkor nevezheti a perzsa nő bundájának, ha egy tapasztalatilag igazolhatatlan „láthatatlan” viszony fennállását tételezi. A külső eltakar, ugyanakkor helyettesít is. A történet végén – ez kiderül a gondosan felsorolt dátumokból – Moritz és az elbeszélő azonnali megdöbbenésük ellenére sem utaztak azonnal Linzbe, hogy azonosítsák a darabokra szabdaltnak hitt holttestet; két héttel a temetés után már csak tárgyakat szolgáltatathat ki az

<sup>135</sup> Bernhard, „Igen”, 183: „kitárom neki létezőm immár nemcsak beteges, de teljes egészében kórossá torzult belső felét, melyet Moritz addig persze csak felszínesen, méghozzá őt korántsem irritáló, tehát semmiképp sem nyugtalanítóan érintő felszínéről ismert [...] tökéletesen fölfedtem és lelepleztem mindazt, amit [...] végig eltitkoltam előtte, [...] lepleztem előtte [...] rémülete sem akadályozhatta leleplező mechanizmusomat”; 185. f.: „soha senki nem hagyta, hogy ilyen mélyen *belé*lálthassak, és én egyetlen embernek se hagytam soha, hogy ilyen mélyen [...] *belém* lásson”; 202: „Moritzra tukmált s magamnak tett szemrehányásaim és önleleplezéseim”; 263. f.: „Ekkor, a perzsa nő e szemérmetlen önleleplezése során jelentett először védelmet nekem az a tudat, hogy, ugyanúgy, ahogy a perzs nő most nekem, kifordítottam Moritznak a belsőmet.”; 265. f.: „Ma már nem tudom visszaidézni, mi mindent mondott még ott a fenyvesben, ahol is a lelki és szellemi kipakolás csúcspontján egy fatönkre roskadt, egészen mélyen belesüppedve az irhabundájába. Mint valami gyapjas állat, úgy gubbasztott ott a facsonkon, és ömlött belőle a panasz, s végül már csak szeméből a könny. [...] Mert hogy már hónapok óta, sőt talán már évek óta nem beszélhetett egyetlen emberrel sem úgy, ahogy most velem beszélt, ami egyet jelentett azzal, hogy hónapok óta, sőt évek óta nem talált egyetlen olyan embert sem, akinek teljesebben, tehát a legszemérmetlenebbül és a legkíméletlenebbül kitárulkozhatott volna.”

illetékes hatás<sup>136</sup> A töredezett, artikulálatlan szókitörés, illetve az összeroncsolt tetem, a megformált beszéd, a zene, az architektonika és a leplező öltözék között nem nehéz felfedezni az analógiát. A külső és belső szembeállítására épülő analógiák azonban magát az elbeszélői vállalkozást, az emlékező-lezáró szerepű szöveget is érintik – de mint látni fogjuk, a hibátlan nyelvi lepel kibomlik, és nem zárja teljesen körül, amit el kellene takarnia.

Az edényekkel, ruhákkal, szövetekkel való összehasonlítás, mint ismeretes, valóságos kincsestára az autoreflexív szövegmetaforák régre visszanyúló hagyományának. A szöveg helyett álló szövet topikus metaforája – mint Wolfram Groddeck írja – egy „alkalmazott *Ornatus*-tan eredménye, ugyanakkor visszavezet az *Inventio* területére, a *Topoi*, a közhelyek tanához is. Ez pedig újfent kitapinthatóvá teszi azt a megannyi ráncot, amelyet a *Rhetorices partes* vet alkalmazása során. A retorikai rendszer önszabályozása így megóv a merész kifejezésmód kockázataitól – még ha ennek szabványosítása útján is.”<sup>137</sup> Peter Kahrs, aki Bernhard korai elbeszéléseit tárgyaló monográfiájában külön fejezetet szentel a ruhamotívumoknak, a textus sűrű szövése, az esztétikai forma iránti vágy kifejeződését látja a sapkában, a körgallérban, a téli nadrágokban. „A nyelv »zenei« kifejezésének fokozása azt a célt szolgálja, hogy sűrűre szőtt szöveg jöjjön létre, amelynek az esztétikai formától vissza kell hátrálnia a nyelven kívüli valóságba, pontosabban: az író énhez, melynek láthatólag sürgősen szüksége van erre a védelemre”<sup>138</sup> Kahrs több elbeszélésben is rámutat az „író énnel” a textusra való kényszeres – és szó szerinti – fixációjára, amely az *Ist es eine Komödie?*

<sup>136</sup> Bernhard, „Igen”, 273-274.

<sup>137</sup> Wolfram Groddeck, *Reden über Rethorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel – Frankfurt/M.: Stroemfeld, 1995, 263.

<sup>138</sup> Peter Kahrs, *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 185.

*Ist es eine Tragödie?* (Komédia? Tragédia?, 1967)<sup>139</sup> című szövegben például abban a pillanatban lepleződik le, amikor az én-elbeszélő átlátja, hogy vágyának tárgya az álöltözet. A szóanyagában behatárolt, ám „zenei” „túlstrukturáltsága”<sup>140</sup> révén annál redundánsabb *Járásban* és a konstrukciót és destrukciót egymás tükrében láttató *A mészégetőben* Kahrs a textus felfeslését, és a stabil értelem felfedésére törekvő hermeneutikai értelmezés lehetetlenségét hangsúlyozza. Mint láttuk, az *Igen* trópusainak rendjében a belsőt eltakaró és ugyanezt helyettesítő bunda megfeleltethető a strukturált szövegnek, amely viszont a zenei kompozícióval és az architektonikával kapcsolódik össze. S akárcsak *A körgallérban*, az elbeszélés végére itt is csak a ruhadarab marad az elbeszélő beszélgetőtársából – mintegy a szöveg, amennyiben az valami korábbira vonatkozik, ami már nincsen.

Ha a bunda nemcsak eltakarja a testet, hanem helyettesíti is – miként az antitest-kutató narrátor szövege is helyébe lép az előzményeinek –, úgy a test negatívját kirajzoló ruha mint szövegmetafora magát az átvitelt, a trópuszt mutatja az elbeszélő szöveg alapfeltételének. Ebből a szempontból pedig nem elhanyagolható, hogy éppen az átvitel, az elmozdulás, valamint a helycsere az, ami a cselekmény terét és transzformációit strukturálja.<sup>141</sup> A felütéstől, amely a rakomány szállításának és kiborításának képeivel jellemzi az én-elbeszélő Moritzra zúdított monológját, az elbeszélő és a svájci, illetve az elbeszélő és a perzsa nő funkciócseréin át a bunda kiszolgáltatásáig, az eredeti helyükről elmozdított emberektől a gazdát cserélő ingatlanokon át az egymást keresztező mozgásokig, a találkozásig és a perzsa nőt

<sup>139</sup> Thomas Bernhard, „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“, in: uő, *Prosa*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976, 38-47.

<sup>140</sup> Kahrs, *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, 187.

<sup>141</sup> A felbomló és kialakuló viszonyok, az építkezés, a mérnök alakja, az ingatlaközvetítő (Realitätenvermittler) Moritz, a táplálkozástól lemondó perzsa nő együttesen Goethe *Wahlverwandschaften*jét juttathatják eszünkbe, amely nem egyszer felbukkan Bernhard szövegeiben.

elgázoló cementszállító autóig. Az elbeszélő mindent elkövet, hogy ezeket a mozgásokat szükségszerűnek állítsa be, olyan átviteleknek, melyek során minden megtalálja a maga helyét, akár egy zenei kompozícióban vagy egy építményben. Végül is értelmét veszti a kérdés, miféle rendről: sorsról vagy elbeszélői konstrukcióról van szó – a vevők találnak-e telket, vagy a telkek vásárlót,<sup>142</sup> a hely valósága-e az előzetes, vagy a tervé<sup>143</sup> –, feltéve, hogy az elbeszélés valóban rögzíti, fogva tartja (feshalten) annak az emlékét, amit helyettesít.

### *Monológ?*

Ellentétben Bernhard 1970 és 1978 között írt szövegeivel, az *Igen*ben olyan egyszintes elbeszélői szerkezettel van dolgunk, amelyben a nem-elbeszélői szólamok világosan körülhatárolhatók. Az elbeszélésre ugyanúgy illik a „memoria mortui” kategóriája,<sup>144</sup> mint például a *Korrektur*a (Korrektúra, 1975),<sup>145</sup> de az utóbbival összehasonlítva az emlékezés tárgya, mint ott Roithamer, nem jut közvetlenül szóhoz. Első megközelítésre ez a sajátosság beleillik abba a fejlődési modellbe, amelyben a közvetlen megfigyelést felváltó távolságteremtő idézés és emlékezés az elbeszélés tárgyától való

<sup>142</sup> Bernhard, „Igen”, 197: „Erről újra eszembe jutott Moritz többször elismételt kijelentése, miszerint minden telket el lehet adni, a leglehetetlenebbet is, igen, hogyminden dologra, hogy a világon mindenre, de mindenre van vevő”.

<sup>143</sup> Uo. 246. f.: „Ő, a svájci, már három évvel ezelőtt elkészítette ezt a tervrajzot, méghez a Dél-Amerikában, pontosabban szólva Caracas, Venezuela fővárosa környékén, egy kisebb helységben, és már három éve hordja magánál ezt a tervrajzot; a tervrajz, valószínűleg a folytonos kabátzsebből előhuzigálás, majd visszaszüllyesztés következtében, csakugyan szörnyen el volt rongyolódva, így Moritz [...] Ezt a tervet ő három éven át újra meg újra alaposan átgondolta, és ebben az ő tervében minden az igényeinek megfelelő”.

<sup>144</sup> Vö. Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990, 65.

<sup>145</sup> Thomas Bernhard, *Korrektur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988; magyarul: Thomas Bernhard, *Korrektúra*, Budapest: Ferenczy, 1996.

függetlenedéshez segíti hozzá az elbeszélőt;<sup>146</sup> hogy ez a kép mégsem állja meg teljesen a helyét, az a perzsa nő „kettős” szökését elmesélő, erősen késleltetett zárlatnak köszönhető. Az elbeszélés befejezése azt a strukturáló eljárást teszi ugyanis próbára, amely az eseményeket a kontingencia visszaszorításával egy célelvű diskurzusba illeszti, a jelenségekhez magyarázatokat talál, a tagolatlanságból azonosítások, megkülönböztetések, szembeállítások útján rendet teremt. Amikor a mindenkitől cserben hagyott, már csak vegetáló perzsa nő a svájci számításait keresztülhúzva és az elbeszélő várakozásainak ellentmondva elhagyja a házat és elutazik, úgyszólván előkészített sírkamrájából tör ki – a képzetet a hely leírása is erősíti.<sup>147</sup> Csakhogy az elbeszélő – bár a perzsa nő pergi utazásának célja ismeretlen, és halálának körülményeiről is csak annyi tudható, hogy: „Kifizette, aztán felállt, és kirohant, egyenesen a vendéglő előtt elhaladó, több tonna cementtel megrakott teherautó alá.”<sup>148</sup> – mindent megtesz, hogy az idézett újságcikkhez hasonlóan, amelyben egy nő, „feltehetőleg öngyilkossági szándékkal”, a kocsi elé veti magát, ne hagyja magyarázat nélkül az eseményeket. Egyrészt, mint láttuk, a baljóslatú cementszállító mentőautó, motívumként vagy a sors jeleként, visszafelől tekintve előrevetíti a véget. Másrészt az utolsó sorokban felidézett párbeszéd az öngyilkosság javára látszik eldönteni a kérdést:

Két nappal később, amikor elmentem a vizenyős réten álló, teljességgel elhagyatott, bár félig se kész, de már omladozó házhoz, eszembe jutott, hogy az egyik sétánkon, a vörösfenyőerdőben azt mondtam a perzsa nőnek, hogy manapság annyi fiatal ember vet véget az életének, és a

---

<sup>146</sup> Vö. Uo. 11-117.

<sup>147</sup> Bernhard, „Igen”, 270. f.: „Láthatólag ez volt a legkisebb és lakhatási célokra valóban legalkalmatlanabb földszinti helyiség az egész házban, a földön egypár matrac hevert, lepedővel letakarva [mit einem Leintuch zugedeckt]. Jóllehet homály, csaknem sötétség fogadott, itt, nyomban feltűnt nekem, hogy milyen koszos ez a lepedő. [...] Az ablakot függöny helyett valami szürkésfehér lenvászon takarta [Wachslleinwand], állapítottam meg, és valószínű, hogy a két hét alatt egyetlenegyszer se nyitotta ki. S hogy van még egy nagy doboz téja, félig, ennyi elég neki”; Bernhard, *Ja*, 144.

<sup>148</sup> Bernhard, „Igen”, 273.

társadalom, amelyben ezek a fiatal emberek léteznek kényszerű módon, egyáltalán nem érti, miért, és hogy teljesen közvetlenül és valóban a rám jellemző kíméletlenséggel mindjárt megkérdeztem tőle, hogy vajon ő, a perzsa nő is véget vet-e majd egyszer az életének. Erre a perzsa nő csak nevetett, és azt felelte, hogy *Igen* [Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt].<sup>149</sup>

Ezzel aztán az utolsó elem is a helyére került, a perzsa nő mintegy előre megadja a történet homályba vesző végének magyarázatát, és így minden jel szerint teljesen belesimul abba a szövegbe, amely emlékét „rögzítve” helyettesíti őt. Akár meg is ismételhethetnénk a korábbi mondatot: „Ez mindent megmagyarázott.” Ám az itt elmesélt párbeszéd korántsem lehet magyarázat, mivel azt a egyértelműséget, amelyet ehhez az elbeszélés utolsó mondatának biztosítania kellene, aláássa az irónia. És nemcsak azért mert az „*Igen* [*Ja*]”-t a perzsa nő nevetése kíséri, és így nemet is jelenthet, amely igen/nem a különösen gyakran használt „ja” szócskán keresztül szétszóródva a szövegben mindent alávet az irónia hatalmának, hanem más okból is.

Mint láttuk, az *Igen* Bernhard ebben az időszakban keletkezett prózai műveivel ellentétben következetesen az elbeszélőnek tartja fenn a beszéd jogát, az elbeszélő egészen az utolsó oldalakig csakugyan senkit sem idéz hosszabban. Ekkor a perzsa nő monológja következik, előbb függő, majd egyenes idézetben. Csakhogy, amit mond, nem más, mint idézet az elbeszélőtől: „Csak akkor lesz anarchista valaki, ha az anarchiát gyakorolja, ezt mondtam neki a vörösfenyőerdőben, most erre emlékeztetett. *A szellemi ember fejében minden anarchia*, mondta a perzsa nő, ezúttal egy másik idézetemet ismételve. [...] Hallja a saját szavait [Hören Sie sich]?, kérdezte a perzsa nő, mindezt maga mondta”.<sup>150</sup> Hiába törik meg az elbeszélői szót, itt sem juthat szóhoz a Másik; ám azzal, hogy a nő visszaveri az elbeszélő hangját, arra ítéli, hogy a

<sup>149</sup> Uo. 274; Bernhard, *Ja*, 148.

<sup>150</sup> Bernhard, „*Igen*”, 272; Bernhard, *Ja*, 146.

végtelenségig ugyanazt ismételve, körbe-körbe járva szövegének építményében, és ne találkozzon senkivel. De az *Igen* nem itt ér véget. “Erre a perzsa nő csak nevetett, és azt felelte, hogy *Igen* [Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt]”, hangzik az utolsó mondat, és ha figyelmesen elolvassuk, fel kell tűnnie, hogy a kurzívan szedett „Igen” szó, eltérően szokásos írásmódjától,<sup>151</sup> nagybetűvel szerepel a mondatban. „Igen” – ez a mű címe is. Azoknak a narratív áthágásoknak, az elbeszélés síkjai közt tett „lehetetlen” ugrásoknak egyik fajtájával van itt dolgunk, amelyeket Gerard Genette metalepsziseknek nevez.<sup>152</sup> Mintha az elbeszélő tisztában volna a mű címével, ráadásul ezt a címet a történet egyik szereplőjének szájába adná, hiszen a perzsa nő mondja, hogy „Igen”. Nemcsak az öngyilkosságra mond igent, hanem az emlékezés tárgyaként, mintegy tudva a róla szóló jövőbeli szövegről, “önfeláldozó” módon azt a helyettesítési viszonyt is jóváhagyja, amelynek révén a szöveg emlékezéssé lehet. Ezzel a metaleptikus „Igen”-nel azonban összeomlik az elbeszélés architektúrája. Mindaz, ami a perzsa nőről megtudható, egy szöveg konstrukciója; olyan állításoké, amelyek csak az önmagába zárt szöveg totalizáló perspektívájára alapozhatják igazságukat, s amelyek a maguk rendjével, mint a fentekből kiderülhetett, a bezárás negatívan konnotált motívumának feleltethetők meg az elbeszélés világában. Hiába követelné azonban az emlékezés igénye e rend elvetését, tudomásul kell vennünk, hogy az előbbi rá van utalva a rendet létrehozó szövegre. Vagyis a kontingens mozzanat – a “perzsa nő” – csak annyiban nyilvánulhatna meg, amennyiben mindenféle állítást elutasítanánk, akkor volna lehetséges az emlékezés, ha nem volna tárgya.

---

<sup>151</sup> Ahogy egyébként Bernhard is használja, vö. Bernhard, *Holzfällen*, 14: „als ich *ja* gesagt habe, also zugesagt habe”.

<sup>152</sup> Genette, *Die Erzählung*, 167-174.



## Rágalom

### *A hangimitátor*

#### *Megszakadt terek*

Hol a helye *A hangimitátor* (1978) című kötetben szereplő írásoknak? Alig akad olyan recenzió a könyvről, amely ne próbálkozna meg a 104 szöveg műfaji besorolásával, ahogy a kötetet tárgyaló, egyébként nem túl nagy számú tanulmány között sem találni olyat, amely ne térne ki a műfajmeghatározás problémáira. A kötet írásait hol novelláknak, hol short storiesnak, de legtöbbször anekdotáknak minősítik, miközben, mint Jochen Hieber szépen alliteráló listájával rámutat, az utóbbi megjelölés sem foghatja át a teljes szövegkorpuszt: „Anekdoták és arabeszkek, fabulák és farce-ok, kolportázs történetek és kalauerek [...], parabolák és pamfletek, short storyk és shortest storyk, bölcsességek és badarságok...”<sup>153</sup> Apofteg mák, memorábiliák, glosszák és adagiumok, teszi hozzá Wendelin Schmidt-Dengler,<sup>154</sup> sőt, Peter Staengle szerint némelyik szövegben az embléma-struktúra látszik felsejleni, melynek jelképét a szövegek csattanója egészíti ki „inszkripcióval”.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Idézi Wendelin Schmidt-Dengler, „Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«”, in: uő, *Der Übertreibungskünstler*, Wien: Sonderzahl, 1986, 42-63, 45.

<sup>154</sup> Uo.

<sup>155</sup> Peter Staengle, „»Das könne er nicht.« Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«, in: Elmar Locher (szerk.), *Die kleinen Formen der Moderne*, Bozen: Ed. Sturzflüge, 2001, 279-298, 287.

A műfaji hovatartozás mellett a szövegstatus is visszatérő problémát jelent a kötettel foglalkozó írásokban – ami természetesen nem választható el a műfaj problematikájától, hiszen az anekdota a hitelesség, illetve a befogadói magatartás szempontjából kettős természetű: teljesítménye, hogy szintetizálni képes az egyedit és az általánost, az egyszerűt és az ismétlődőt. A szövegek leginkább a fikcionális és a referenciális között húzódó, nehezen feltérképezhető senkiföldjén helyezhetők el, amely ugyanakkor játékterület is megteremti. A befogadó elbizonytalanodását hangsúlyozva Schmidt-Dengler provokatív eldönthetetlenségről beszél, Uwe Betz pedig a kiazmus rendjét véli felfedezni a hírlapi tudósítások stílusát és a hitelesítés konvencionális technikáit követő, hely-, idő- és személymegjelölésekkel teletűzdelt szövegekben, azt az alakzatot, amelyben „két szétválaszthatatlan, egymással keresztezett terület találkozik: a hazugság és a fikció egyfelől, az igazság és a tudósítás másfelől. Ez a kereszteződés tekinthető az [...] irodalmi és pragmatikus műfajok hibridizációjának alapjaként”.<sup>156</sup> A műfajok rendjében elfoglalt pozíció és a dokumentatív, illetve fikcionális szövegstatus kérdése mellett az is foglalkoztatja a kritikusokat, hogy a szövegek miként illeszkednek a szerző életművébe. A recenziók számba veszik, miben egyeznek meg, és miben térnek el *A hangimitátor* darabjai a Bernhardtól megszokott szövegektől, utalnak a szerző más könyveiben is felbukkanó témákra – Hermann Burger például az „író műhelyébe nyerhetünk bepillantást” toposzához fordulva Bernhard feltáruló „kőbányájáról”<sup>157</sup> beszél –, és kiemelik, illetve értékelik azokat a poétikai-stilisztikai jegyeket, amelyek nem felelnek meg a Bernhard védjegyévé vált végeérhetetlen monológokra és körmondatokra kondicionált olvasói elvárásoknak. A „mondatzuhatagairól”, „progresszív-szukcesszív prózájáról”, „se széle, se hossza könyveiről” ismert „Bernhard

<sup>156</sup> Uwe Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinischer Theoreme*, Würzburg: Ergon, 1997, 224. f.

<sup>157</sup> Hermann Burger, „Finstere Anekdoten”, in: *Weltwoche* (Zürich), 1978. 10.18.

és a rövidség stílusideálja – nehezen képzelhető el ennél nagyobb ellentét”, írja Peter Staengle.<sup>158</sup>

A hely kérdése a köteten belüli rend tekintetében is felmerül – mintha a tartalomjegyzék, a könyv „térképének” hiánya csak kiprovokálná a rekonstrukciós törekvéseket.<sup>159</sup> Mi teremt kapcsolatot a könyv egyes darabjai között, ha egy közös elbeszélő instancia feltételezését sem megerősíteni, sem cáfolni nem lehet, és milyen elvet követ az elrendezésük, ha ugyanazok a helyszínek, szereplőtípusok, cselekmények térnek vissza bennük, miközben explicit módon csak két történet utal vissza az előzőre? Egyébként az egymás után álló szövegeket hol helyszínek, hol szereplőtípusok, hol témák kapcsolják össze, de sokszor csak egy szó vagy a szóalakok közelsége az, ami egymáshoz köti a szomszédos darabokat.<sup>160</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, aki az elrejtés és felfedés oppozíciója felől ragadja meg a kötet problematikáját, a szövegek elején álló konkrét földrajzi helymegjelöléseket felsorolva megjegyzi, hogy a változatos helyszíneken játszódó történetek rendre ugyanoda térnek vissza: Ausztriába, és azon belül is Bernhard lakóhelyére; Schmidt-Dengler azonban csak azért vázolja fel e térképet, hogy a reális felszíni geográfiának – a kötet *Barlangászok* (Höhlenforscher) című történetére utalva – egy föld alatti barlangrendszert feleltessen meg, s erre a szimbolikus ellentétre vetítse rá az autentikus és a fiktív, a hivatalos igazság és az

---

<sup>158</sup> Peter Staengle, „»Das könne er er nicht.«”, 279.

<sup>159</sup> A magyar kiadás furcsaságainak egyike, hogy az eredetitől eltérően el van látva tartalomjegyzékkel. (Fájóbb ennél, hogy a szövegek sorrendje is más, mint a német nyelvű kötetben.) Mivel 1-2 oldalas írásokról van szó, az egyszerűség kedvéért a következőkben az oldalszámok elhagyásával, a magyar, illetve a német címmel hivatkozom a szövegekre.

<sup>160</sup> Például a *Két cédula* [Zwei Zettel] és a *Boldogtalan szeretet* [Unglückliche Liebe] szereplői egyaránt felkötik magukat, viszont az utóbbiban éppúgy felbukkan Humboldt neve, mint a kettővel előbbi *Parlamenti interpellációban* [Anfrage im Landtag]; három egymás utáni történeten végigvonul az udvar [Hof] szó (*Hamis ének* [Falsch gesungen], *Az elvonuló* [Der Auszügler], *A szolgáló* [Die Magd]), melyek közül a másodikat és harmadikat a homály motívuma is összeköti. A Londonban játszódó *Piccadillycircus* [Piccadilly Circus] után következő *Súlyosbítvá* [Erhöht] című történetben ellopnak egy lornyont, és a *Kreisgericht* szóban a *circus* is ismétlődik. Számos példa található a kötetben az efféle érintkezésekre.

eltitkolt, csak anekdotákból megismerhető ellentörténelem, a prominensek és a névtelenek viszonyát. „Nem utolsósorban e föld alatti barlangrendszer miatt tűnik úgy, hogy *A hangimitátor* anekdotái az egész világot átfogják finom szövésű hálójukkal. A színhelyek kiválasztása révén még ezek a filigrán szövegek is elérik a totalitás benyomását: a hazai helyről föld alatti úton hozzáférhetővé válik a világ a maga teljességében.”<sup>161</sup> Vagyis a szövegek egy rejtett renddel ellentételezik a hivatalos rendet, megfeleléseik, ismétlődéseik, megkettőzve a történetek terét, a felszín alatt meghúzódó struktúrákra vallanak. Látható, hogy a kötetrel foglalkozó írások a diszkurzív beszéd követelményeinek megfelelően nemcsak beilleszteni próbálják *A hangimitátor* darabjait, hanem a kötetben belül is megpróbálnak valamilyen rendet felfedni, s mivel a történetek motívumai elkerülhetetlenné teszik bizonyos térképzetek mozgósítását, e rendet a szerzők a mögöttes, rejtett, felszín alatti terek elképzelésében juttatják kifejezésre. Bernhard szövegei eszerint feltárnak valamit, amit rendszerint nem akarunk látni.

Az anekdota, a hírlapi tudósítás vagy akár a hebeli *Kalendergeschichte* műfajához való közelségre mutat, hogy *A hangimitátor* legtöbb története először a színhelyt rögzíti.<sup>162</sup> Míg azonban az említett szövegfajtákban a helymegjelölés a hitelesítő eljárások része, illetve pragmatikus funkcióval rendelkezik, a Bernhard-kötet esetében ez csak fenntartással mondható el. Igaz ugyan, hogy a történetek így módon egy adott helyszínhez kötődnek, a szövegek mégis a „hol” evidenciáját rombolják le azáltal, hogy elbizonytalanítják a helyhez való hozzárendelés egyértelműségét. Nem pusztán arról van szó, hogy a dolgok elhelyezkedése normatív rend eredménye, miként a *Pisa és Velence* (Pisa und Venedig) című történet sugallja, amelyben a két itáliai város polgármesterét azért szállítják örültek házába – „a pisai polgármestert természetesen a

<sup>161</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, „Verschleierte Authentizität”, 50. f.

<sup>162</sup> Uo. 49.

pisai, a velencei polgármestert a velencei örültek házába” –, mert titkos megegyezésük értelmében a pisai tornyot Velencébe, a Campanilét Pisába kívánják átszállítani. A történetekben az a tapasztalat is kifejezésre jut, hogy elem és hely viszonya esetleges, a dolgoknak nincs tulajdonképpeni helyük. Utazásokról esik szó, amelyek nem érnek cél, mert megszakadnak, vagy mert céljuk másnak bizonyul, mint aminek látszott, emberekről, akik helyet cseréltek vagy eltűntek, akiknek sorsát az ingamozgás kényszere határozza meg, akiknek származása, lakóhelye bizonytalan vagy megsokszorozott, akiknek életútja helyek diszkontinuus sorát mutatja; helyekről, amelyek elrejtenek valamit, és dolgokról, amiknek nincs helye, sírokról, amelyekben nem fekszik senki, és halottakról, akiket nem temettek sírba. Az *Útitársaság* (Reisegesellschaft) című szövegben maga az elmozdulás merevedik ikonná; feltűnő, hogy a rövid írásban szinte egymásra torlódnak a helyre vonatkozó utalások:

Pontebbában huszonkét évvel egy, a fél települést betemető földcsuszamlás után kiástak egy autóbust, mely a földcsuszamlás időpontjában egészen tele volt utasokkal. A bentülők, mint az újságok írják, jól konzerváltak [gut erhalten] ültek az üléseken, valamennyi nyakában kis kék cédula a rábélyegzett úticéllal: *München*. Ahogy megállapították [festgestellt], annak idején Münchenben ikonkiállítást rendeztek [stattgefunden], ahol látható volt egy Pontebbából származó ikon is.

Az eredeti, tulajdonképpeni vagy végleges hely hiányának a cselekmény szintjén mutatott esetei persze magától értetődően illeszkednek egy olyan világba, amelyre teljes mértékben a kontingencia nyomja rá a bélyegét. Ami történik, bármikor megszakadhat,<sup>163</sup> a szereplők cselekvései, „narratív programjai” ki vannak szolgáltatva

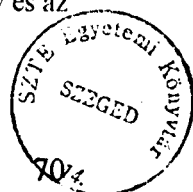
<sup>163</sup> A szövegekben rendkívül sok, a folytonosság megszakadására utaló szó vagy kifejezés szerepel: „A másik nyomban [augenblicklich] tiltakozott” (*Hitelrontás* [Rufmord]); „hirtelen jött belső kényszerszerű

a véletlennek. Megannyi példát találni a váratlan, kiszámíthatatlan eseményekre; a számtalan baleset mellett az öntudat, az identitás különböző szakadásai is meghatározó szerepet játszanak. Ebből a szempontból a kötet egyetlen „szerencsés” kimenetelű története, *Az asszonyárokban* (Im Frauengraben) című anti-mese sem lóg ki a sorból, hiszen a boldogság is véletlen folytán, de legalábbis motiválatlanul – ha csak épp a ‘szakadás’ különböző formában való szövegszintű ismétlődései révén nem motiváltan<sup>164</sup> –, „hirtelen” jut a szereplőknek osztályrészül:

[...] ruhája elnyűtt, sok helyütt már [zerrissen] is volt. [...] Féktelenségünkben csupán tréfálni akartunk, s éjjél táján az úgynevezett Asszonyárokba küldtük, ahonnan egy kicsiny, ám időnként mindent elsodró [reißender] folyó tör elő. Az asszonyárokban élt egy ötven éves, kezére-lábára és egyáltalán az egész testére nyomorék asszony, akit mélységes állatszeretete és emberbarátsága miatt nagyon becsültek. A férfi tíz évig nem jött vissza az Asszonyárokból és tíz év után először is csak azért, hogy feleségül vegye [...] az idős nyomorék asszonyt. Esküvőjük után mindketten újabb tíz évre eltűntek az Asszonyárokban. Azt híresztelik, hogy boldogok.

űzve [aus einem urplötzlichen inneren Zwange]” (*Belső kényszer* [Innerer Zwang]); „villámgyorsan [blitzartig] talárja alá zakója zsebébe nyúlt” (*Példa* [Exempel]); „hirtelen [aufeinmal] megláttunk egy körülbelül negyven-negyvenöt éves férfit” (*Előítélet* [Vorurteil]); „hirtelen [urplötzlich] az az ötlete támadt” (*Csere* [Tausch]); „alighogy belenézett, velőtrázó sikolyt hallatott” (*Szép kilátás* [Schöne Aussicht]); „mikor is a majmok a maguk részéről hirtelen [plötzlich] összekaparták a földön szétszórt állateledelt [...] A teológiai professzor és én úgy megrémültünk a majmok váratlan [plötzlichen] magatartásán, hogy egy szempillantás alatt [augenblicklich] sarkon fordultunk [kehrtmachten]” (*Visszás helyzet* [Umgekehrt]); „az az érzésünk támadt [hatten wir plötzlich den Eindruck gehabt]” (*Holzzieher, a favágó* [sic!] [Der Holzzicher Haumer]); „s egy szempillantás alatt [augenblicklich] valóban a mélybe vetette magát” (*Komolyan* [Ernst]); „a monzai versenypályán halálos balesetet szenvedett [plötzlich...verunglückt]” (*Felfedezés* [Entdeckung]); „egyszer csak [auf einmal] egy márvány sírkövön fölfedezte” (*Mimózák* [Mimosen]); „Hirtelen [plötzlich] elveszítette az eszméletét” (*Egy híres táncos* [Ein berühmter Tänzer]); „hirtelenjében [plötzlich] nem tudta, mit keres az utcán” (*Felejtés* [Vergessen]); „a zsámolyukon addig nyugodtan ülő párdúcok Lutoslawskyra támadtak [Plötzlich...]” (*A párdúcok* [Die Panther]); „Nöstlinger azonnal [sofort] meghalt” (*Papírgyári munkások* [Papierarbeiter]); „Azonnal meghalt [Er war augenblicklich tod gewesen]” (*Példa* [Exempel]) etc.

<sup>164</sup> Szakadt a ruhája a Limában felbukkanó karintiai férfinak is a *Limában* (In Lima) című történetben (25); a jelző szerepel továbbá a *de Orióban* (de Orio) is (67), amely az előbbihez hasonlóan a hely és az identitás megszakadásait tematizálja: “reißende Aurach”.



## *Inautenticitás*

A kötetről érkezők felszín és rejtett rend ellentétére épülő térkonceptióját ezek után a rendet annak megszakadásával szembeállítva fogalmazhatjuk újra: a szövegek a szakadékba engednek bepillantani. Mivel azonban a kontingencia nem gondolható el a rendtől függetlenül, felvetődik a kérdés, milyen viszonyban áll egymással a szöveg középpontjában álló egzisztenciális megrázkódtatás és a szöveg, amely a rend szakadásaiban felvillantja ezt az egyszeri, véletlen eseményt. A következőkben ezt a kérdést járom körül; kiindulópontként a *Példa* (Exempel) című történet szolgál, amely önreflexív funkciójánál fogva különösen alkalmas arra, hogy szembesítsen a kontingens eseményről való beszéd problematikájával. A *hangimitátor* első kiadásában a következő formában jelent meg a szöveg:

A törvényszéki tudósító közvetlen közélről találkozik az emberi nyomorúsággal és annak abszurditásával, és ezt a tapasztalatot természetesen csak egy rövid ideig, de egy életen át semmiképpen nem képes elviselni anélkül, hogy bele ne űrülne. A valószínű és a valószínűtlen, sőt a hihetetlen, a legkihívatóbb – mely az által, hogy ő a tényleges vagy csak feltételezett, ám természetesen mindig megszégyenítő bűncselekményről tudósít – adja kenyerét; ez a bíróságon naponta előfordul és csakhamar természetesen már semmin nem lepődik meg. Mégis közre akarok adni egyetlen esetet, amely számomra most is a legfigyelemreméltóbbnak látszik törvényszéki tudósítói pályámon. Zamponi, a főtörvényszéki bíró, aki évekig a salzburgi tartományi törvényszéknek – ahonnan sok-sok évig, mondhatni, minden ottani előforduló esetről tudósítottam – szóval a törvényszéknek uralkodó alakja volt. Miután egy, mint zárszavában kifejtette, egészen közönséges csalót (pontosan emlékszem: egy murani marhahúsexportőrt) tizenkét évi börtönre és nyolcmillió schilling megfizetésére ítélte, az ítélet

után meég egyszer felállt és azt mondta, hogy most példát fog statuálni. E szokatlan bejelentés után villámgyorsan találja alá zakója zsebébe nyúlt, előhúzott egy kibiztosított revolvert, s a tárgyalóteremben ülők rémületére bal halántékon lőtte magát. Azonnal meghalt.<sup>165</sup>

A könyv második kiadásában a Zamponi név helyett Ferrari áll. A változtatás hátterében, legalábbis ez valószínűsíthető, nem esztétikai természetű indíték áll, hanem külső kényszer, amely az első önéletrajzi kötet 1976-os megjelenését követő perhez vagy Bernhard irodalmi és nem-irodalmi tevékenységét kísérő más botrányokhoz képest ártatlannak tűnik, bizonyos tekintetben mégis igen tanulságos.

Mint Wendelin Schmidt-Dengler már idézett tanulmányából megtudhatjuk, a salzburgi tartományi bíróságon csakugyan létezett egy Zamponi nevű bíró. A valós Zamponi lánya pedig be akarta perelni Bernhardot rágalmazásért, lévén hogy édesapja 1977-ben természetes halállal távozott az élők sorából, és nem követett el öngyilkosságot, mint a *Pélida* állítja. "Az eset híre a sajtóban is felröppent, és olyan újságcikkeket provokált, amelyek maguk is helyet kaphattak volna *A hangimitátorban*."<sup>166</sup> A bíróság pedig olyan szemantikai nehézségekbe bonyolódott, amelyekkel aligha birkózhatott meg. "Az efféle kitalálásokkal szembeni aggályok

<sup>165</sup> "Der Gerichtssaalberichterstatte ist dem menschlichen Elend und seiner Absurdität am nächsten und er kann diese Erfahrung naturgemäss nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden. Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste wird ihm, der damit, dass er über tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäss immer beschämende Verbrechen berichtet, sein Brot verdient, an jedem Tag im Gericht vorgeführt und er ist naturgemäss bald von überhaupt nichts mehr überrascht. Von einem einzigen Vorfall will ich jedoch Mitteilung machen, der mir doch nach wie vor als der bemerkenswerteste meiner Gerichtssaalberichterstatte Laufbahn erscheint. Der Oberlandesgerichtsrat Zamponi, die ganzen Jahre über die beherrschende Figur des Landesgerichtes Salzburg, aus welchem ich wie gesagt, viele Jahre über alles dort Mögliche berichtet habe, war, nachdem er einen, wie er in seinem Schlusswort ausgeführt hatte, ganz gemeinen Erpresser, wie ich mich genau erinnere, einen Rindfleischexporteur aus Murau, zu zwölf Jahren Kerker und zur Zahlung von Acht Millionen Schilling verurteilt gehabt hatte, nach der Urteilsverkündung noch einmal aufgestanden und hatte gesagt, dass er jetzt ein Exempel statuieren werde. Nach dieser unüblichen Ankündigung griff er blitzartig unter seinen Talar und in seine Rocktasche und holte eine entschleierte Pistole hervor und schoss sich zum Entsetzen aller im Gerichtssaal Anwesenden in die linke Schläfe. Er war augenblicklich tot gewesen."

<sup>166</sup> Schmidt-Dengler, "Verschleierte Authentizität", 48.



ellenére nem teljesül az elhunyt emléke elleni rágalmazás tényállása”, idézi Schmidt-Dengler az ügyben illetékes ügyészt, “a megrágalmazott halott hozzátartozói azonban élhetnek a jogorvoslat jogával, ez esetben mindenekelőtt azt kell megvizsgálni, hogy maradéktalanul felismerhető-e a könyvben említett személy és a bíró közötti azonosság.” Az újságírók megpróbálták kideríteni, történt-e hasonló eset Salzburgban; a *Salzburger Nachrichten* 1979. I. 20-i számának egyik cikke szerint Bernhard ábrázolása “nem valós”, Zamponi ugyanis súlyos szenvedés után hunyt el Linzben.<sup>167</sup>

Noha Bernhard nyílt levélben kért bocsánatot a halott Zamponi lányától, ugyanebben a levélben arról is felvilágosít minden érintett, hogy a “nem igaz”-hoz hasonló kifejezések alkalmatlanok egy költői szöveg, egy fikció megítélésére. “Tehát soha nem jelentettem ki, hogy Zamponi főtörvényszéki elnök ténylegesen megölte magát,” tiltakozik a szerző, „soha semmit nem is jelentettem ki róla mint tényleges jogi személyről vagy személyiségről, mivel költői művet [Dichtung] írtam.”<sup>168</sup> Ez alapján úgy tűnhet, Bernhard levele könnyedén összeegyeztethető az irodalom mibenlétéről vallott hagyományos nézetek egyikével, hiszen érvelésében idáig az irodalmat fikciónak tekintők álláspontjára helyezkedik, arra, amelyre a hazugságvádval szemben megfogalmazott, Bernhard soraiban is visszacsengő régi apológia támaszkodik: “nem teszek úgy, mintha igazat mondanék, vagyis nem hazudok”. Bernhard azonban azzal folytatja levelét, hogy a szóban forgó írással hódolatát akarta leróni az elhunytnak, akinek az “mint példázat [...] bizonyára legalább egy kevés örömet szerzett volna”. A szöveg, mint Bernhard írja, “bár csak költői, de hosszabb időre szilárdan álló emlékművet [ein ... auf längere Dauer standfestes, wenn auch nur dichterisches Denkmal]” akart állítani a “mélyen tisztelt Dr. Zamponi államügyésznek”.

---

<sup>167</sup> Uo.

<sup>168</sup> *Salzburger Nachrichten*, 1979.2.8.

Akár figyelembe veszi az olvasó ezt a nyílt levelet, akár nem, a szöveg minden bizonnyal próbának teszi ki a fikciók olvasása során követni szokás előfeltevések szakítószilárdságát, amennyiben immár nehezen felejthető el vagy hagyható figyelmen kívül, hogy a szöveg szereplőjének neve, foglalkozása és illetősége megegyezik egy valós, de nem is a történelem arcképcsarnokába tartozó személy nevével, foglalkozásával és illetőségével. Abból kiindulva, hogy egy szöveg fikcionális vagy dokumentatív státusa egy-egy olvasásmóddal korrelál, attól függően, hogy a “nyelvileg reprezentált tényállások strukturált összességét” tapasztalati, vagyis a szövegtől függetlenül is ismerhető világunknak megfelelően a szöveg kijelentéseihez mint állításokhoz igazságértéket rendelünk-e vagy sem,<sup>169</sup> az olvasásmód választását pedig különböző jelzések vezérlik, természetesen azt mondhatjuk, hogy a *Példa* fikcionális szöveg, hiszen olyan szövegek kontextusában foglal helyet, amelyek nem várják el, hogy a tapasztalati világunkra vonatkoztassuk őket, példázatszerűsége pedig szintén a fikcionális, a reprezentált világ felépítettségét előtérbe állító olvasásmód felé mutat – noha a szöveg első felének hitelesítő funkcióval bíró kijelentései az ellenkező olvasásmódot is lehetővé tennék. A fikcionális státus megállapítása ily módon nem ütközik különösebb nehézségekbe, nem úgy, mint Bernhard botrányok sorozatát kiváltó beszédei, olvasói levelei, interjúi stb. esetében, amelyek műfajuk, kontextusuk révén nem mindig igazítanak el a szerző fikcióiból ismert beszélők és elbeszélők megnyilatkozásaival sokszor tartalmukban és stílusukban is megegyező kijelentéseik ontológiai státusa tekintetében.<sup>170</sup> Ha a fikcionális entitásokat határozott leírások által

---

<sup>169</sup> Bernáth Árpád, “Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány”, in: uő, *Építőkövek*, 221-228, 223.

<sup>170</sup> Vö. Mittermayer, *Thomas Bernhard*, 181: “Kezdetől fogva irritáló volt az a magátólértelődőség, amellyel Bernhard beszédeiben és olvasói leveleiben is megtartotta fikcionális alakjainak tartalmi pozícióit és jellegzetes beszédmódját.”

jelölt individuális alakok összekapcsolásának tekintjük,<sup>171</sup> a *Példa* Zamponija sem jelenthet problémát, hiszen utóbbiak nem fognak mást tartalmazni, mint pl. “aki tizenkét év börtönre és nyolc millió schilling pénzbüntetésre ítélt egy muraui marhahús-exportőrt” vagy “aki a bal halántékába lőtt”, s így a szöveg szereplőjének semmi köze nem lesz ahhoz a másik ontológiai rendszerben található entitáshoz, “akinek a lánya be akarta perelni Thomas Bernhardot”.

Egy másik nézet szerint azonban a tulajdonnevek deiktikus módon viselkednek, vagyis rámutatunk velük erre vagy arra az emberre. Nem tudjuk megállapítani azokat a minőségi feltételeket, amelyek mellett egy entitás mondjuk Zamponiként azonosítható egy lehetséges világban, nincs értelme azt kérdezni, hogy a természetes halál ténylegesen Zamponi szükségszerű tulajdonságaihoz tartozik-e, vagy sem. Intuíciónkhoz közelebb áll az a feltételezés, miszerint előbb rámutatunk valakire a névvel, és ezt követően képzelünk el egy lehetséges világot, amelyben az illető más tulajdonságokkal rendelkezik, illetve más dolgok történnek vele. Ha nem tudunk elképzelni egy olyan lehetséges világot, amelyben Zamponi öngyilkos lesz, akkor a természetes halál csakugyan Zamponi szükségszerű tulajdonságaihoz tartozik.<sup>172</sup> Ezt az elméletet követve Bernhard szövegének hatásfunkciója<sup>173</sup> a tulajdonnevek deiktikus jellegével hozható összefüggésbe: amennyiben az olvasó tud a valódi Zamponi létéről, nem szabadulhat az azonosítás kényszerétől, akár megütközik a történeten, akár elfogadja mint fikciót. A valós személyre tett utalás jelentőségének pusztá megállapításán

<sup>171</sup> Vö. Hector-Neri Castañeda, “Fikció és valóság: alapvető összefüggések. Esszé a tapasztalt világ teljességének ontológiájáról”, in: Kanyó Zoltán és Síklaki István (szerk.), *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1988, 439-470.

<sup>172</sup> Vö. Saul Kripke, “Névadás és szükségszerűség”, in: *Helikon*, 1997/4, 410-426.

<sup>173</sup> Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a kötet recepciójának tanúsága szerint a professzionális olvasók sem ignorálták a “valós” Zamponi létét. Más kérdés, hogy a realitás és a fikció határaival űzött játék, a provokáció területére utalták, amelynek Bernhard a jelek szerint emblematisztikus figurája lett. Vö. Schmidt-Dengler, “Verschleierte Authentizität”, 47-57.

túlmenő következtetések levonásához azonban célszerű feltárni azokat a motivikus összefüggéseket, amelyek a *Példát* a kötet más történeteivel kapcsolják.

Függetlenül attól, hogy a *Péllda* a dokumentatív szövegek hitelesítő eljárásait utánozza, és tapasztalati világunk egy reáliájára utal, fikcionális szöveg marad a szöveg más fikcionális szövegeinek társaságában. Ha Wolfgang Iser követve félretesszük az egymással szembenálló realitás és fikció hagyományos diádját, és a fikcionalizálásról mint intencionális aktusról beszélünk, azt mondhatjuk, hogy a reáliáknak a fikcionális szövegekben való megismétlése nem merül ki a denotációban, a valóság pusztán megismétlésében; ha egy fikcionális szöveg a valóságra vonatkozik, olyan célok jelennek meg, amelyek a megismételt valóságnak nem sajátjai.<sup>174</sup> A Zamponi név szerepeltetése ebben az értelemben azt az aktust teszi láthatóvá, amely a név viselőjéhez egy a szövegtől függetlenül hozzáférhetőtől eltérő történetet rendel. Mihelyt fikcionalizáló aktusról beszélünk, a Zamponi név beemelése a fikcionális szövegbe párhuzamba állítható olyan verbális cselekvésekkel, amelyek rendre felbukkannak a kötet más történeteinek világában.

Az egyiket, a szerző egy könyvére utalva, „korrektúrának” nevezhetnénk. Az írásművek, közkeletű gondolatok, vélemények, világképek, történelmi víziók, sőt a természet és az élet folyamatos, illetve gyökeres korrektúrája mániákus rendszerességgel visszatérő motívumok Bernhard szövegeiben, ahogy a szövegek nyelvi-poétikai sajátosságai – a mediatív elbeszéléstechnikától kezdve a szembeállítások, megfordítások, túlzások és általánosítások kontúrozó szerepén át az állandó reflexió kontrolljáig – is értelmezhetők a hiányzó autonómia, az események feletti uralom vágyának jegyében. A *hangimitátorban* is számos történet olvasható,

---

<sup>174</sup> Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest: Osiris, 2001, 37.

amelyben valamilyen megrázó tapasztalat többé-kevésbé radikális változtatásra készíti a szereplőt.<sup>175</sup> Néhány történetben azonban olyan figurák lépnek színre, akik a megváltoztathatatlant akarják megváltoztatni. Az *Örület* (Wahnsinn) postása nem kézbesíti ki a rábízott gyászjelentéseket; a *Lehetetlen* (Unmöglich) színműírója beperel egy színházigazgatót darabjának előadásáért, “ami semmi mást nem jelent, csupán azt, hogy követelése szerint mindazoknak, [...] akiknek bármi módon közük volt a darabhoz, mindent ki kell szolgáltatni[uk] és vissza kell adni[uk]. Magától értetődően azt is követelte, hogy a csaknem ötezer néző, aki közben látta a színdarabját, adja vissza a látottakat is”; a már idézett *Pisa és Velence* (Pisa und Venedig) polgármesterei a pisai tornyot Velencébe a Campanilét Pisába akarják átszállítani; a *Schlumberger* (Schlumberger) című történetben egy nyolcvanéves férfi szüntelenül azt ismételgeti, hogy hetvenéves, majd miután az aggok házában helyezik el, felgyújtja az épületet, és maga is bent ég; az *Állításban* (Behauptung) egy “augzburgi férfit csupán azért szállítottak be az augzburgi elmeorvosintézetbe, mert egész életében minden alkalmat megragadott, hogy azt hangoztassa, Goethe utolsó szavai ezek voltak: *mehr nicht*, nem pedig *mehr Licht*”. Miként az idézett történetek szereplői által hangoztatott állítások, a *Példa* is szembehelyezkedik a valóság valamilyen elfogadott változatával, anélkül, hogy e változat megalapozhatná az igazságát az előbbivel szemben.

A kötet történeteiben gyakran előforduló és a *Példa* összefüggésében ugyancsak releváns másik verbális cselekvés a rágalmozás.

Egy francia férfit csupán azért tartóztattak le a rossz hírű Kitzbühelben, mert a Kétféjú Sas szálloda egyik szobalánya azzal vádolta meg, hogy éjjel tájban, amint a férfi kívánságára egy tripla konyakot

---

<sup>175</sup> Pl. *Hamsun*, *Egyszeri utazás* (Einfache Fahrt), *Csere* (Tausch), *Moosbrugger tévedése* (Moosbruggers Irrtum), *Intés* (Warnung), *Piccadilly Circus* (Piccadillycircus), *Tisztelet* (Verehrung), *A herceg* (Der Prinz).

kellett felszolgálnia annak szobájában, az megpróbálta őt megerőszakolni, amit a francia férfi, mint azt az újságok írnak, a csendőrség előtt állhatatosan tagadott és közönséges *alpesi alávalóságnak* nevezte a történeteket. (*Gyanú* [Verdacht])

Sulden közelében egy elhagyott vendéglőben [...] rajtam kívül egyetlen vendég volt, egy Natter nevű úr Innsbruckból, aki közölte, hogy az innsbrucki egyetem rektora volt, ám ebből a hivatalából egy rágalmozási ügy miatt elbocsátották [...], nos ez az úr naponta beszámolt róla, mit álmodott előző éjjel. Egyebek között azt, hogy tiroli hivatalok százaihoz rohangált megszerezni az apja sírjának felnyitásához szükséges engedélyt [...] ezt azonban megtagadták tőle, mire ő maga próbálta meg apja sírját felnyitni, s ez végül több órai megerőltető lapátolás után sikerült is neki. Ám amint a a koporsót felnyitotta és levette a fedelet, a koporsóban nem apja, hanem egy döglött disznó feküdt. Natter, mint mindig, ebben az esetben is tudni akarta, hogy álma mit jelent. (*Sulden közelében* [Nahe Sulden])

Ebensee-ben évekkel ezelőtt egy fotográfus telepedett le, akiről első naptól kezdve azt terjesztették, hogy ő az, akit egy tizenhárom éves ischli gyermek bántalmazása miatt több évi börtönre ítélték. A fényképésznél [...] egyetlen ember se fényképezte le magát, így hát bezárta a boltot és ismét tovább kellett állnia. A hírből semmi nem volt igaz; eredetileg Stößner, a traunkircheni fényképész terjesztette el. Stößner most azt közölte, hogy a kollégája öngyilkos lett, de az elkövetés módja ismeretlen. (*Fényképész* [Lichtbildner])

Azokat az embereket, akik feltevésüket kinyilvánítják, rágalmozóknak nevezik. Azokat, akik tudni akarják, hogy a férfit börtönbe vetették, vagy elmeegógyintézetbe szállították, vagy netán rég likvidálták-e, épp így rágalmozóknak nevezik. Ennél fogva minden jugoszláv rágalmozó. (*Hasonmás* [Doppelgänger])

A rágalmozás, amelyre további példákat is találunk a kötetben, olyan performatív megnyilatkozás, amely az idézett történetek tanúsága szerint súlyos

következményekkel járhat a megrágalmazottra - de emellett, büntett lévén, a rágalmazóra is, hiszen az jogilag felelősségre vonható. Akkor beszélhetünk rágalmazásról, ha a megnyilatkozás alanya valótlant állít – ebben a tekintetben egy tőről fakad a tévedéssel és a hazugsággal –, és ha két másik feltétel is teljesül: akárcsak a hazugság esetében, a rágalmazónak tudatában kell lennie állítása valótlanságának, s ezenkívül állításának becsületsértő szándékra kell vallania. Hogy e feltételek teljesülnek-e, azt az ítéletet hozó bíróságnak az igazság ismeretében és részrehajlás nélkül kell eldöntenie – különben ítéletével maga is olyan beszédaktust hajt végre, amely igazságtalanságában összemérhető a rágalmazással. Mindez azért különösen érdekes a *Példa* szempontjából, mert a kötet rágalmazás-történeteiben megjeleníteni látszik azt a jogilag értelmezhető tényállást, melynek megállapítása a Zamponi-eset során a bíróságra hárult, hiszen annak arról kellett döntenie, vajon Bernhard vétkes-e rágalmazásban vagy sem. Felmerül a kérdés, hogy a szóban forgó történethez hasonlóan a kötet más szövegei is kapcsolatba hozhatók-e a rágalmazással mint beszédaktussal. Kiindulhatunk abból, hogy, mint több elemző felhívta rá a figyelmet, beszédmódját tekintve számos szöveg rokonságot mutat a bulvársajtó szenzációhajhász cikkeivel – olyan írásokkal, amelyek az igazolható és igazolhatatlan közötti mezsgyén egyensúlyozva közismerten sokszor vezetnek becsületsértési perekhez. A *hangimitátor* ebbe a kategóriába tartozó írásai éppoly tapintatlanul közel férkőznek valamilyen katasztrofális eseményhez, mint a bulvársajtó riportjai, és az utóbbiakhoz hasonlóan olyan részletekkel kerekítik ki a beszámolót, amelyek az esemény körüli űrt kitöltve egyszerre elégítik ki az olvasó felajzott kíváncsiságát és teszik látszólag familiárisná a rendkívülit. Bernhard kötetének írásait többek között az különbözteti meg az ilyen cikkektől, hogy az előbbieken túlságosan nagy szakadék tátong az esemény

szingularitása és a történet között, jobban mondva, az esemény szingularitása éppen azáltal rajzolódik ki, hogy a szöveg félreérthetetlenül jelzi a tudósítás tarthatatlanságát.

Amint azt a *Linzer Tagblatt* írja, Rutzenmoosban lélekjelenlétéről tett tanúbizonyságot egy férfi, aki egy megvadult bika elől megmentett egy három éves fiúcskát. A férfi, cementmunkása annak a Hatschek cégnek, amely évtizedek óta munkások ezreinek ad munkát, s az egész környéken ismételtelen a szociális érzés látványos példáival szolgál úgy, hogy gyermekotthonokat és kórházakat épít, anyagi támogatásban részesíti az öregek otthonát és az elmeegógyintézetet, szóval, a férfi a bikát a fiúcskától egy rikitóan piros kötött kabáttal térítette el. A fiúcska el tudott szaladni, mialatt a bika a férfira rontott és olyannyira elintézte, hogy az a Hatschek cég által alapított vöcklaburgi baleseti klinikán néhány napra rá meghalt. A *Linzer Tagblatt* ír arról a szerencsés körülményről, hogy a rutzenmoosi cementmunkás éppen akkor viselte a felesége által karácsonyra neki kötött kabátot, amikor a bika a fiúcskára támadt, és a piros kabáttal a bika figyelmét a fiúcskáról elterelve *magára* irányította. Ott volt a cementmunkás temetésén *több száz* kollégája és természetesen – mint ilyen esetekben mindig – a Hatschek cég igazgatósága is teljes számban. Nem is szólva a szokásos népségről, amely mindig szívesen eljár az ilyen temetésekre, mert nekik ezek pótolják a vidéken hiányzó színházat és az ismétlődő premiereket. A *Linzer Tagblatt* mai száma közli a rutzenmoosi fiúcska képét, s ugyancsak a rutzenmoosi férfiét is, aki őt megmentette, a fiúcska megmentője feleségének a képét és a piros kabát képét is, amelyet az asszony karácsonyra kötött férjének, továbbá az esemény színhelyének képét és a bika képét, amelyet a rutzenmoosi cementmunkás eltérített a rutzenmoosi fiúcskától és önmagára, a rutzenmoosi cementmunkásra terelt. A felbőszült bikát, amint azt a *Linzer Tagblatt* írja, levágták. (*Lélekjelenlét* [Geistesgegenwart])

Bár a kötet egy másik darabját kommentálva jegyzi meg, de az itt idézett *Lélekjelenlétre* és a kötet számos más szövegére is érvényes lehet Uwe Betz megállapítása, miszerint a “tudósítás mikéntje és az alapjául szolgáló katasztrófák közötti meg nem felelés feszültsége [...] szórakoztató, egyszersmind azt is tudatosítja,



mi minden rejtőzik hétköznapi érintkezési formáink alatt”.<sup>176</sup> Az inautentikus hang nyilvánvalóságában kifejezésre jutó ironia visszavonja a tudósításokat, más szóval, a rágalom rágalomként leplezi le magát, egyszerre világítva rá a beszéd inautenticitására és mutatva fel a kontextusától ily módon megfosztott eseményt magát. Ez az esztétikai pozíció logikusan látszik következni abból a belátásból, amely a kötet némelyik történetének középpontjába a véletlennel való találkozást állítja.<sup>177</sup> Ha a véletlent nem lehet elválasztani az élettől, miként erről *A hangimitátor* szövegei tanúskodnak, valójában minden történet véletlenül alapszik. Ebből pedig azt a következtetést lehet levonni, hogy a „valós” történeteket nem a szükségszerűségük tünteti ki a kitaláltakkal szemben – ha az utóbbiak rágalmak, az előbbiek is azok, a *Példa* legalább annyira vagy legalább annyira nem Zamponi története, mint az az élettörténet, amelyet a bíró lánya szembeállított Bernhard fikciójával.

Ezen a ponton akár felelhetnénk is kiinduló kérdésünkre: a szövegek saját kudarcuk leleplezésével képesek utalni a kontingensre, amely ily módon a szöveg negativitásában, ürességként mutatkozna meg, mint amiről nem lehet mit mondani. A részletek halmozása, a gyilkos fegyver pontos megnevezése, a helyszín, az időpont megjelölése, mindaz, ami *A hangimitátor* darabjait a hír- és bulvárlapok tudósításaival rokonítja, csupa mellébeszélés, ami a maga hangsúlyozott inautenticitásában anélkül

---

<sup>176</sup> Betz, *Polyphone Räume*, 226.

<sup>177</sup> “A hajnali vonaton ülve éppen akkor nézünk ki az ablakon, mikor afölött a szakadék fölött haladunk át, amelybe a vízeséshez kiránduló iskolai csoportunk tizenöt évvel ezelőtt belezuhant, s arra gondolunk, hogy mi ugyan annak idején megmenekültünk, mások azonban mindörökre halottak. A tanárnő, aki akkor csoportunkat a vízeséshez akarta vezetni, közvetlenül a salzburgi tartományi törvényszék ítélethirdetése után, mely őt nyolc évi börtönre ítélte, felakasztotta magát. Amint a vonat áthalad azon a helyen, a csoport sikolyában saját sikoltásainkat is halljuk.” (*Hajnali vonat* [Frühzug]) “Ahogy a liftajtó becsukódott, a lift a hátramaradottak rémületére hirtelen zuhanni kezdett, és a mélyben összezúzódott. A hátramaradottak másodpercekig képtelenek voltak megmozdulni, teljesen elnémultak [völlig wortlos] a liftet megállító földszinti becsapódás okozta detonációt követő tökéletes csendben. [...] Csak három órával az eset után hagytuk el a többiekkel együtt a követségi tanácsos lakását, miután azt mondták, hogy valamennyi, a liftben halálát lelt ember holttestét elszállították. Minket természetesen még ma is gyakorta foglalkoztat a kérdés, miért nem tolakodtunk be a liftbe, s hogy miért húzódtunk hátra a többiektől.” (*Hátrahúzódba* [Zurückgetreten])

képes utalni a rendet megtörő katasztrófákra, hogy azokat ne zárna be rögtön egy újabb rendbe. Az anekdota egyensúlya megbillen, de éppen az általánosra nyíló távlat megtörésével mutatható meg az egyszeri, a rendkívüli. Bármilyen kecsegtető volna is ez a végkövetkeztetés, és bármennyire összhangban állna is a kudarc felmagasztosítása a modernség retorikájával,<sup>178</sup> korai volna ezen a ponton lezárni az elemzést. Nem szenteltünk eddig figyelmet sem a nyelvi artikuláció, az elbeszélés és a történet közötti összefüggéseknek, sem a referencia problémájának, ami olyannyira összezavarja a Zamponi-történet olvasását.

### *Ítélet*

Ha nem síklunk el afölött, hogy *A hangimitátorban* nem egyszerűen a hazugság, hanem a rágalom válik az elbeszélés metaforájává, vagyis egy olyan jogilag értelmezett tett, amely mások megítélését befolyásolja, és amely fölött aztán ítékeznek, a „korrektúra” és a „rágalom” mellett egy harmadik motívumsorba is beilleszthetjük a *Példát*, ezúttal a műnek azt az aspektusát emelve ki, amely a történet világában is tükröződik: az ítélezését. Hogy a kötet számos történetében előforduló ítékezés esetében nem pusztán a bulvársajtó anyagából merítő történetek kellékéről van szó, talán a *Belső kényszer* (Innerer Zwang) című szövegben a legszembetűnőbb:

Kremsi tűzoltók álltak a törvény előtt, mert a kifeszített ugróvásznat visszarántották és elfutottak, mégpedig abban a pillanatban, amint az öngyilkos, aki már több órája azzal

---

<sup>178</sup> Vö. Huntemann, „Treue zum Scheitern”; továbbá Werner Hamacher, „Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka”, in: uő, *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, 280-323, 280.

fenyegetőzött egy kremsi lakóház negyedik emeleti falkiszögelléséről, hogy leugrik, mert meg akar halni, valóban leugrott. A legfiatalabb tűzoltó a törvény előtt azt vallotta: mikor látta, hogy az öngyilkos beváltja fenyegetését, egy *hirtelen jött belső kényszerszertől* űzve elfutott anélkül, hogy az ugróvásznat elengedte volna. Mivel a hat tűzoltó közül ő volt a legerősebb, a másik ötöt az ugróvásznal együtt magával ragadta, s abban a pillanatban, melyben az öngyilkos – ahogy az újság írja: egy szerencsétlen diák – lezuhant az elé a ház elé, melyen oly sokáig kapaszkodott, ők valamennyien elterültek a földön és kisebb-nagyobb sérüléseket szenvedtek. A törvényszék, mely előtt az a tűzoltó, aki elsőként futott el az ugróvásznal, s aki – mint mondják – a legifjabb és legerősebb volt köztük, mint fővádlott állt a törvény előtt, nos, a törvényszék ugyan nem tagadhatta a fővádlott felelősségét, mint ahogy a másik öt kremsi tűzoltóét sem, mégis felmentette a tűzoltót, jóllehet természetesen nem lehetett meggyőződve annak ártatlanságáról. A kremsi tűzoltóság évtizedek óta a világ legjobb tűzoltóságának hírében áll.<sup>179</sup>

A szöveg, amely a kötet jó néhány másik írásával együtt a (fiktív) tárgyalótermi tudósítások típusába tartozik, első olvasatra azoknak a „villámtragédiáknak”<sup>180</sup> az egyikéről szól, amelyek fényében az elbeszélések nyelve inautentikusnak látszik, és amelyek épp az inautentikusság felismerése révén rajzolódnak ki a maguk

---

<sup>179</sup> “Kremser Feuerwehrleute waren vor gericht gestanden, weil sie ihr aufgespanntes Sprungtuch in dem Augenblick zurückgezogen hatten und davongelaufen waren, in welchem der Selbstmörder, der schon mehrere Stunden von einem Mauervorsprung im vierten Stockwerk eines Kremser Bürgerhauses herunter gedroht hatte, er werde sich in den Tod stürzen, tatsächlich abgesprungen ist. Der jüngste der Feuerwehrleute hatte vor Gericht ausgesagt, er habe *aus einem urplötzlichen inneren Zwange* gehandelt und sei, wie er gesehen habe, daß der Selbstmörder seine Drohung wahrgemacht hatte, davongelaufen, ohne den Sprungtuch auszulassen, Da er von allen sechs Feuerwehrleuten der stärkste gewesen war, hatte er die übrigen fünf mitsamt dem Sprungtuch mitgerissen gehabt und in dem Augenblick, in welchem der Selbstmörder, ein unglücklicher Student, wie die Zeitung schreibt, auf dem Platz unter dem Hause, an welchem er sich so lange festgeklammert gehabt hatte, aufgeplatzt war, wären sie selbst alle zu Boden gestürzt und hätten sich dabei mehr oder weniger schmerzhaft Verletzungen zugezogen. Das Gericht, vor welchem der Feuerwehrmann, welcher als erster mit dem Sprungtuch davongelaufen und der, wie gesagt, als der jüngste und stärkste unter ihnen, als Hauptangeklagter vor dem Gericht gestanden war, hatte sich der Verantwortung dieses Hauptangeklagten nicht entziehen können und hat, wie auch die übrigen fünf Kremser Feuerwehrleute, den Feuerwehrmann freigesprochen, obwohl es naturgemäß nicht von seiner Unschuld überzeugt gewesen sein konnte. Die Kremser Feuerwehr steht seit Jahrzehnten in dem Rufe, die beste Feuerwehr der Welt überhaupt zu sein.”

<sup>180</sup> Rüdiger Krohn, idézi Jens Dittmar (szerk.), *Thomas Bernhard – Werkgeschichte*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981, 206.

pontszerűségében. Fel kell tűnnie azonban annak is, hogy a szöveg nem éri be a tárgyalótermi tudósítás egyszerű imitációjával. A szöveg ugyanis a „hatte sich der Verantwortung dieses Hauptangeklagten *nicht entziehen können*” (kiemelés tőlem, F.M.) kifejezéssel párhuzamot teremt az ugróvásznak elhúzó (zurückgezogen) tűzoltó és a bíróság között, ami megfelelteti egymásnak a döntéskényszerben lévő bíróság és a tettével szintén mindenképpen ítélkező tűzoltó helyzetét. A szöveg nem csak a „ziehen” igető megismétlésével kapcsolja össze a két szituációt: a ‘nem tudott kitérni a fővádolt védekezése elől’ jelentést hordozó kifejezésben a ‘nem tudott kibújni a felelősség’ alól jelentésű „sich der Verantwortung entziehen” idióma jelenik meg, ami visszaüt arra, hogy a tűzoltó az ugrás pillanatában „elmenekült” (davongelaufen). Az ítélkezés szituációjának tükrében tehát a tűzoltó megpróbálta kivonni magát a döntés felelőssége alól, ezzel azonban döntést hozott, amiért vállalnia kell a felelősséget. Az ítélkezésre pedig a tűzoltó tettének tükrében vetül rá a pillanatnyiság és a kényszer mozzanata. A bíróságnak nincs lehetősége kitérni a tűzoltó védekezése elől, mert abban saját meghatározottságával szembesül. Akár felmenti, akár elítéli a tűzoltót, maga felett is ítélkezik – és akkor is ítélkeznie kell, ha nincs meggyőződve a vádlott bűnösségéről vagy ártatlanságáról. Jobban mondva, éppen azért kell helyt adnia a „hirtelen” kényszerre hivatkozó védekezésnek, mert különben olyasmit tagadna, ami saját döntését is jellemzi: azt, hogy nem térhet ki a döntés elől, abban az esetben sem, ha még „nem lehetett meggyőződve [a vádlott] ártatlanságáról”. Ha nem tartja felelősnek a „hirtelenség” miatt, akkor a maga ítéletét is ki kell hogy vonja a felelősen hozott döntések köréből. Mindez azonban csak akkor érvényes, ha a tűzoltó tettét és a bíróság

ítélkezését egymásra vonatkoztatjuk. Az előbbi tettét az ítélet minősíti, a tettehez képest utólagos ítélezést pedig maga a tett.<sup>181</sup>

Így olvasva a szöveget a szimbolikus többletjelentést hordozó szövegimmanens ismétlődésekben a történet jelentését igyekszünk feltárni. Úgy tekintjük a „ziehen” különböző, hol tulajdonképpen, hol metaforikus értelemben használt formáit („zurückgezogen” – „zuziehen” – „entzogen”), mint amiknek az általuk értelemmel telített történet az oka. A *hangimitátor* szövegei azonban kiprovokálni látszanak az ezzel ellentétes, az okozati viszonyt megfordító olvasásmódot is: sokszor mintha nem az eseménysor lenne az alakzatok oka, hanem mintha az alakzat kedvéért jönne létre a történet, illetve az alakzatok kormányoznák a történetet. Ebben az esetben pedig eldönthetetlen, hogy a döntő-cselekvő szereplők állnak-e eleve egy nyelvi világ uralma alatt, vagy az elbeszélés szintjén vetül csak rájuk a szavak textúrája. Árulkodó ebből a szempontból, hogy az öngyilkos a fal egy kiugró részéről (*Mauervorsprung*) ugrik ki, és „*auf dem Platz unter dem Hause [...] aufgeplatzt war*” (kiemelés tőlem, F.M.). A *Felejtés* (*Vergessen*) című történet, amelynek főszereplője csakúgy, mint elbeszélője, bizonyos szokásokat követ, egy rutinszerű cselekvéssor megtöréséről szól (akárcsak az előző és a következő történet): a főszereplő elfelejti, hová indult. Abból a kevésből, amit a főszereplőről tudunk, szinte minden funkciótlanak tűnik; különösen a levegőben lóg az a megállapítás, hogy „valószínűleg mindig is az lehetett a szokása, hogy váltakozva fejezte ki magát hol németül, hol angolul, amit mindig vonzónak és pezsdítőnek éreztem”. Csakhogy az elfelejtett úticél nevében, a „Wilanow-ban” éppen annak a szónak az angol megfelelője van elrejtve, amelyik legjobban kifejezi a szokás megtörését; az a szó, amellyel a szereplő emlékezetének helyreállításáról beszámoló

---

<sup>181</sup> Hasonló következtetéseket vonhatunk le az *Előítélet* (*Vorurteil*) című történet alapján is, különösen ami a hirtelen ítélet és a megfontolás viszonyát, valamint az ítélet kontextuális függőségét illeti.

mondat kezdődik. „De *most* már túl késő van Wilanowba utaznia” (kiemelés tőlem, F.M.). Hogy a történet végén az elbeszélő és ismerőse éppen whiskyt isznak a Saski hotel halljában, a rimből is adódhat, de a szóban a „wissen” szó is ott visszhangzik. A nő, akinek a *Fehérnemű-varrónő* (Weißnäherin) című történetben a Gruber jóst (Wahrsager) tévedéséért meggyilkoló szállítási vállalkozóval évek óta viszonya van, „Weißnäherin” – a szóból aligha lehet nem kiolvasni: ő jobban tudja. A már idézett *Gyami* (Verdacht), amelyben a Kétfejű Sas fogadó szobalánya azzal vádolja meg az *Imígyen szóla Zarathustra* fordítása után kimerült francia germanistát, hogy megpróbált szexuálisan visszaélni vele [mißbraucht], a francia eredetű szavak sora miatt (Cognac, Gendarmerie, Grippe, infam) a nyelvre, illetve a fordításra viszi át a „visszaélés” vádját. A *Barlangkutatók* (Höhlenforscher) című történet, amelyben az eltűnt barlangkutatók keresésére barlangkutató-mentőcsapat (Höhlenforscherrettungsmannschaft) indul, akiknek szintén nyoma vész, végtelen hosszúra nyúlhatna az újabb és újabb csapatok kivezénylésével, ha az ominózus barlangot nem faloznák be. De a végtelen parataxishoz vezető barlang „Taxenbach és Schwarzach” között, az előbbi példákhoz hasonló módon követve a nyelvi konfiguráció adta nyomvonalat, azon a helyen fog megnyílni az olvasónak, amely „Taxenbach” és „Schwarzach” között van: az „és” kötőszóban. A *Papírgyári munkás*ban (Papierarbeiter) szereplő Filzmoser – a Traunviertelben, ahol „nagyon sok ember csak azért szerzi meg a vadászengedélyt [Jagdschein], hogy gyilkosságot kövessen el” – a felröppenő fácán helyett „tévedésből” barátját, Nöstlingert lövi le, a megidézett tanúk szerint féltékenységből, mert annak elfogadták a hitelkérvényét, az övét pedig nem. *Papierarbeiter*: a történet is különböző papírok körül forog – vagy arról van szó, hogy Filzmoser, úgyszólván papíron, a

nevével azonosította, és madárnak nézte *Nöstlingert*?<sup>182</sup> És mi a jelentősége annak, hogy a következő történetben (*Határkö* [Grenzstein]) felbukkan egy *Moser* nevű traunkircheni halász? A világirodalomba „örökre” bevonult Potocky öngyilkosságot elkövető unokaöccse végrendeletében 30 évre lezáratja a zsalugátéreteket, meséli *A herceg* [Der Fürst] elbeszélője – a ‘féltékenység’ jelentésű francia *jalousiera* visszamenő „Jalousien” szó négyszer szerepel a szövegben. A *Tiszteletben* [Verehrung] leírt teljes érzelmi átcsapást pedig semmi más nem látszik motiválni, csak egyetlen betű: *Verkehrung*.

*A hangimitátor* szövegei által kikényszerített olvasatokat nem lehet kellő alapossággal alátámasztani. A felébredő gyanút legtöbbször olyan olvasat választja el a bizonyítás megnyugtató módon való lezárásától, amely soha nem lehet több, mint spekuláció. Az olvasó ily módon annak a helyzetében találja magát, aki nem tartóztathatja meg magát az ítéletektől – hiszen mindig vannak összefüggésbe hozható jelek, mindig fennáll a gyanú –, de csak gyötrő lelkiismeretfurdalás árán állíthat bármit is. Elkerülhetetlen, hogy ne keveredjünk a rágalmazás gyanújába – hacsak nem állunk meg ott, ahol Betz, a hétköznapi rettenetet kifejezni képes, hangsúlyozottan inautentikus, önmagát visszavonó, ám a történetet a maga banalitásában felmutató nyelvben pillantva meg a kötet esztétikai értékét. Ennek azonban az lenne a feltétele, hogy ne vegyünk tudomást retoricitás és narrativa fenti összefüggéseiről, és így végső soron felmentsük a szövegek beszélőjét, illetve beszélőit (vagy a szerzőt), aki(k) bár az ironia kerülőútján, de mégis képes(ek) áttörni a hamisítások nyelvi szövevényén. Máskülönben – a kötet rágalmazóihoz hasonlóan – többé-kevésbé önkényesen kapcsolatba kell hoznunk olyan szövegelemeket, amelyek összetartozásáról nem

---

<sup>182</sup> *Nestling*: ‘madárfióka’

lehetünk kellőképp meggyőződve.<sup>183</sup> Például a *Belső kényszer* tűzoltóját és bíróságát, amivel éppen az ítékezés kényszerének és lehetetlenségének problémáját hangsúlyoznánk...

Visszakanyarodva ezek után a Zamponi-történethez, amelyet a fentiekben a „korrektúra”, a „rágalmazás” és az „ítélkezés” kategóriái alatt talán sikerült beágyazni a kötet többi darabja közé, nem kerülheti el a figyelmünket az a szimmetria, amely a *Belső kényszer*hez hasonlóan két elem egymásra vonatkoztatására készlet. A szöveg első fele egyes szám 3. személyben a törvényszéki tudósító (Gerichtssaal-berichterstatter) hivatásáról szól, aki tényleges vagy feltételezett bűntényekről tudósítva keresi meg a kenyerét; a szöveg második felében egyes szám 1. személyben szól magáról e hivatás gyakorlója, hogy elmesélje pályafutása legemlékezetesebb esetét, ennek főszereplője pedig egy bíró, aki az ítélethirdetés után öngyilkosságot követ el. A tudósítóról megtudhatjuk, ő áll a legközelebb (am nächsten) az emberi nyomorhoz és abszurditáshoz – a „nah-” különböző formái számtalanszor szerepelnek a kötetben. Ezt a tapasztalatot, így az elbeszélő, képtelenség életfogytig (lebenslänglich) elviselni anélkül, hogy az illető meg ne örülne (verrückt), erre csak rövid ideig lehet valaki képes, ám azon, amit nap mint nap elébe vezetnek (vorgeführt) – ezúttal a modalitás terminusaira vált az elbeszélő: a valószínűről, a valószínűtlenről, a hihetetlenről, a leghihetlenebből beszél –, csakhamar már nem lepődik meg (überrascht). Feltéve, hogy nem tekintjük a szöveg lexematikus sajátosságait véletleneknek, úgy tűnik, a tudósító szorosan összefonódik azzal, amiből vagy amiről tudósít. De ennél többről van szó. Ami a „Berichterstatter” és az „über [...] Verbrechen berichtet” kifejezésekben

---

<sup>183</sup> Vö. Jean Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankfurt/M: Ullstein, 1980, 48: „Azt kérde magától az ember, hogy ebben nem a törvénykeresés egyik következménye rejlik-e vajon. Mert a törvény azért avatkozik be, hogy az összehasonlítható elemeket összekösse, homogén korrelációba vonja, közös paraméterekkel megragadja és közös mértékegységekkel mérhetővé tegye.”



benne rejlik, azt a „wird ihm [...] vorgeführt” igealak csak megerősíti: a tudósító és a bíró pozíciója kölcsönösen egymásra vonatkoztatható. Ebből a feltételezésből kiindulva az az összefüggés is számot tarthat az érdeklődésünkre, amely a szöveg tagolódása, műfaja és az elbeszélő intenciója között áll fenn. A már idézett nyílt levélben Bernhard parabolának, példázatnak nevezi a szövegét, vagyis tanulságos elbeszélésnek, amely a tanítást egy „mellé helyezett” példával szemlélteti. Bernhard szövegének címe azonban nem *Példázat*, *Exemplum*, hanem az ahhoz igen közel álló *Péllda* [Exempel]. A szó mellesleg feladványt is jelent, de a történet, amelyben a bíró példát statuál, a szó ‘(tanulságos) példa’ jelentését aktualizálja. Legyen szó példáról vagy példázatról, mindkét esetben az egyes és az általános közötti viszony szolgál a beszéd alapjául. Az egyesről, a konkrétumról szólva az általánosról mondunk valamit. Aki példát statuál, ugyancsak azzal a szándékkal teszi, hogy a konkrét esetet sújtó szankciót helyezze kilátásba minden olyan esetre, amely megfeleltethető az előbbinek – s ezáltal törvényt emeljen valamit. Úgy tűnik, a *Péllda* elbeszélőjét is hasonló cél vezérli: előbb általában, egyes szám 3. személyben beszél a törvényszéki tudósító tevékenységéről, majd pedig, kilépve a személytelenségből, elmond egy konkrét esetet. „Mégis közre akarok adni egyetlen esetet, amely számomra most is a legfigyelemreméltóbbnak látszik törvényszéki tudósítói pályámon [Von einem einzigen Vorfall will ich jedoch Mitteilung machen, der mir doch nach wie vor als der bemerkenswerteste meiner Gerichtssaalberichterstatte aufbahn erscheint].” Szerepel azonban a reprezentatív funkciójú eset elmondását bevezetni hivatott mondatban két szembeállítást kifejező szó, a „jedoch” kötőszó és a „doch” határozószó, amelyek elbizonytalanítják a példa funkcióját. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a legemlékezetesebb eset kiemelkedik a többi közül; a szembeállítás azt sugallja, hogy a következőkben elbeszélendő eset,

szemben mindazzal, amit az előző mondat mindennaposként könyvelt el, meglepte az elbeszélőt, és egyúttal azt is, hogy az eset olyasfajta tapasztalatot jelentett, amelyet a szöveg első mondata szerint csak rövid ideig lehet elviselni. Az esetnek tehát egyszerre kellene példáznia és ellentételeznie valamit – valamit, aminek a része, s amit ugyanakkor áttör. Ha a tudósító pályafutásában kitüntetett pont az eset, amelyről a szöveg második fele beszámol, a bíróban még inkább annak kell lennie. Utóbbi az ítélethirdetés után feláll, és példát statuál, ám amit ezzel tételez, törvénybe iktat, nem más, mint önmagának mint ítélkező instanciának a felfüggesztése – másfelől, hiszen nem értelmezi tettét, a törvény felfüggesztése is.

Az első mondat azt állítja, a törvénytudósító „a legközelebb áll” az emberi nyomorhoz és annak abszurditásához, jóllehet ennek tapasztalatát csak rövid ideig tudja elviselni. A hirtelen felgyorsuló szöveg utolsó mondata erre a „rövid időre” utal vissza ironikusan, miközben nehézkes *Plusquamperfekt*-szerkezetével nem hagy kétséget afelől, hogy hiába a tudósító erőszakossága, épp a halálhoz nem lehet közvetlenül hozzáférni, ahhoz, amiben összesűrűsödik az említett abszurd nyomorúság. A szöveg csattanója, hogy míg a tudósító gesztusát a bírónak tükrében kell látnunk, a bíró önmagát kioltó tette a tudósításban újabb döntésnek bizonyul, tudniillik egyszerre csak egyik halántéka felé irányíthatja (richten) a pisztoly csövét. Az olvasó pedig belesétál saját csapdájába: felfejtve a szöveg belső törvénytudósításait, azt a tanulságot kell levonnia, hogy nem állíthat, nem fejthet meg semmit – ehhez azonban, mint a *Belső kényszer* esetében láttuk, értelmeznie kell a történetet. Rágalmazóként abba az apóriába bonyolódik bele, amelyet a bíró haláláról tudósító, ám attól elzárt elbeszélő és az ítélkezést felfüggesztő, de öngyilkosságában is döntést hozó bíró viszonya jelez.

Nyelvi önreflexivitásukban *A hangimitátor* elbeszélései a rágalmazás gyanúját terjesztik ki mindenféle állító nyelvre. Csakhogy az a fajta irónia, amellyel a „leleplezett rágalmazás” megmutathatná a kontingens eseményt a maga néma értelemnélküliségében, nem vághatja ki magát a nyelvnek, illetve a narratívának tulajdonítható értelmezés kutyaszorítójából, mert a történetek magvát jelentő eseményekről, mint láttuk, soha nem dönthető el, hogy nem azoktól az alakzatoktól függenek-e, amelyek narratológiai szempontból az elbeszélés nyelvi artikulációjához tartoznak. Még a véletlen felett érzett döbbenetet a látszólag legtisztább formában kifejezésre juttató szövegekben sem választható el a véletlen katasztrófa a szembeállítás alakzatától.<sup>184</sup> A szövegek annak árán hitetik el, hogy vannak rejtett terek és megélt katasztrófák, hogy látványos kudarcukkal, megbicsakló hangjukkal elleplezik saját, rejtett tereket és katasztrófákat létrehozó figuralitásukat.

### *Emlékmű*

*A hangimitátornak*, úgy tűnik, nagyobb a tétje, mint hogy csak egyetemessé tegye a rágalmazók „Jugoszláviáját”. Ha más nem, Bernhard említett levele, amely, mint láttuk, nem szorítkozik a fikcionális státus hangsúlyozására, fel kell hogy hívja a figyelmet az emlékezés intenciójára. A fikció, így a levél, nem állít semmit a valóságról, “bár csak költői, de hosszabb időre szilárdan álló emlékmű”-ként azonban nem adja fel referenciáját. Amennyiben a puszta név kezekedhet a referenciáért, *A hangimitátor* több története követi a *Példát* abban a gesztusban, amely a történet

---

<sup>184</sup> Lásd pl. *A Hajnali vonat* (Frühzug) és a *Visszahúzóda* (Zurückgetreten) című szövegekben.

visszavonásával tartalmatlanná tett utalást túllépteti a fikción. De miről kezeskedhet a név? Vajon Lutoslawskynak, a nagy zeneszerzőnek állít emléket *A párdúcok* (Die Panther), amelyben a nevet egy végzetes hibát elkövető állatidomár viseli? Mi kell a felismeréshez? *A párdúcokra* következő *Hamis ének* (Falsch gesungen), amely egy végzetes zenei hibáról – fejeket követelő kottafejekről – szól, kulcsnak tekinthető-e a megelőző szöveghez? Mit kezdetünk a *Rómában* (In Rom), amely dokumentatív szöveggént félreérthetetlenül Ingeborg Bachmannra vonatkozna,<sup>185</sup> amint azt burkoltan a következő, három különböző halálnemet felsoroló történet is jelzi (*Megtagadva* [Entzogen])? Ha az első írásban – amely csak látszólag vádbeszéd a költőnöt meghurcoló Ausztria ellen, valójában azonban éppúgy az üldözők hangján szólal meg, magának követelve az igazságot<sup>186</sup> – felismerjük a valós személyt, akkor azt egy „rágalmazó” szöveg alapján tesszük, amely ily módon, közreműködésünkkel, úgyszólván utóléri a menekültöt. De egy másik kérdés is felmerül: milyen kritériumai vannak a felismerésnek? Mikor tekinthető egy szöveg „emlékműnek”? És mi biztosítja a referenciát? A kötet némelyik darabja mintha a tulajdonnév problémája körül forogna. A *de Orio* (de Orio) című történetben egy olasz állampolgárságú, de Orio névre hallgató öregembert találnak a Grasbergen („akinek útlevelében a de Orio név állt”), aki arról próbálja meggyőzni a csendőröket, hogy neve Pfuster, a közeli Reindlmühléből származik, ám hétéves korában csatlakozott egy vándorcirkuszhoz, és azóta a cirkusszal járja Európát, és bár egy alkalommal Reindlmühlében is felütötték a sátruk, csak most, élete végén vette magára a visszatérés megpróbáltatásait. „A csendőrök rövidesen már meg is állapították, hogy a férfi adatai, melyek szerint tényleg

---

<sup>185</sup> “Egy római kórházban meghalt a legintelligensebb és legjelentősebb költő, akit ebben az évszázadban országunk adott, mert leforrázta magát és égési sérüléseket szenvedett a fürdőkádban, mint azt a hatóságok megállapították.”

<sup>186</sup> Figyelemreméltó, hogy míg a cím egy helyet jelöl, a szövegben hemzsegnak a mozgást jelentő kifejezések és a mozgás területéről vett metaforák.

reindlmühlei, noha hivatalosan olasz, valóságok. Az is kiderült, hogy régóta úgy hitték, a kis Pfuster a sebes vizű [reißender] Aurach folyóba esett és az elsodorta.” Jóllehet a végső hazatérést az identitás tisztázásának hivatali eljárásával megakasztó történet szatírának sem utolsó, számunkra a névváltás teszi érdekessé. Akárcsak az *Expedició* [Expedition] című történet festője, aki évtizedeken át él inkognitóban, álneve azonban csak egy O betűben különbözik az eredetitől, Pfuster is nevet cserélt, csak hogy az új név, a de Orio pontosan annak a helynek a nevét rejti magában, amely egyszerre jelöli a származási helyet és az elmozdulást – az Aurach folyót, melynek az utolsó mondatban használt jelzője, a „reissend” azt is jelenti: szakító, hasító. A névváltás nem hagyja maga mögött a régit, az új névbe beíródik a meghasadt eredet. Ugyanígy áll a dolog a *Példa* két változatában szereplő tulajdonnevekkel is; még ha a Zamponi névtől nem is vitatnánk el valamiféle referencia megalapozását, a név módosítása után ez semmivé foszlik, és legfeljebb Bernhard már többször említett nyílt levelét idézhetjük, ezúttal az „hosszabb időre” időhatározó viszonylagosságára helyezve a hangsúlyt. Csak hogy az új név nemcsak az olasz *errare*, ‘téved’ igét rejti magában, hanem egy szójáttékkal a Zamponi névre is visszaüt: a *zamponi* főnév patát jelent, a *ferrare* ige első jelentése pedig ‘patkol’. Ám ha így van, akár minden szóban, szótagban, betűben valamely beíródó esemény szilánkját sejthetjük – anélkül, hogy kulcsot kapnánk valamilyen rejtett struktúra kidolgozásához. Szétszóródva, felismerhetetlenül, azonosíthatatlanul helyezkedik el, amire az írás emlékezni képes.

Aligha véletlen, hogy a kötet első darabja (*Hamsun* [Hamsun]) olyan nevet hordoz a címében, amely egy helyre utal (a norvég szerző egy betű elhagyásával gyermekkori lakóhelyének, a sarkvidéken fekvő Hamsundnak a nevét vette fel), első szavai pedig szintén egy helyre utalnak, ám annak meghatározásával, amihez ez a hely közel van

(„Oslo közelében”). A történet aztán nemcsak helyváltoztatásokról szól, hanem arról is, ami elbizonytalanítja a kapcsolatot a tulajdonnév és referense között, és a felismerés problémájáról is: „Elsőként ő látta a *halott* Hamsunt. Akkor persze fogalma sem volt, kicsoda Hamsun, akinek élettelen arcát ő takarta be [wer Hamsun, dem er das Leintuch über das tote Gesicht gezogen habe, gewesen sei].” Felismerhető a halott arcban, amit a Hamsun név jelöl? Az volt hozzá a *legközelebb*, aki nem ismerte fel? A szöveg csattanója, hogy az „elbeszélő mi” attól a filozófusból lett gondozótól hall az egykor Hamsunnak is otthont adó idősök otthonáról, akit előbb hajóskapitánynak néz.

Kettővel a *de Orio* előtt olvasható a *Világidegen* (Weltfremd) című szöveg:

Egy Maria Saal-beli (Karintia egyik kedvelt búcsújáró helye) tanult műbútorasztalos, aki egy általunk éveken át páratlan zseninek tartott, eredetileg tehetséges zeneszerzővel való ismeretsége révén az irodalom területére tévedt [auf die Literatur gekommen] s aki verseket, kis komédiákat írt, melyek – a verseit és kis komédiáit kézbe vevők véleménye szerint – az igazat megvallva egyrészt *elolvashatatlanok*, másrészt *eljátszhatatlanok* voltak, mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy senki nem értette őket, el nem ismerése [Verkennung, azaz: fel nem ismertsége, illetve félreismertsége] feletti kétségbeesésében huszonkettedik születésnapján belegyalogolt a Längsee-be és megfulladt. Azt követően, hogy holttestét megtalálták, az újság – mely az el nem ismert [nicht erkannt] szerzőről rövid cikket közölt – mindennek előtt azt hangsúlyozta, hogy *világidegen* volt.

Aki legalább felületesen ismeri Thomas Bernhard életrajzát, a történet olvastán biztosan felkapja a fejét. Maria Saal – itt található Maja és Gerhard Lampersberg lakóhelye, az úgynevezett „Tonhof”, ahol huszonévesen Bernhard hosszú ideig vendégeskedett, és rövid darabokat, valamint librettókat írt a házigazda operáihoz. Műbútorasztalos ugyan nem volt, de ez volt a szakmája Alois Zuckerstätternek,

Bernhard vér szerinti apjának, aki soha nem ismerte el őt fiaként, sőt nem is ismerte. Az idő tájt bukkant fel Bernhard önéletrajzi köteteiben, amikor *A hangimitátor* keletkezett. A *Világidegen* kínálja magát a dokumentatív olvasásnak, hiszen az említett „ismertetőjegyek” alapján, akár a megtalált holttest, azonosítható volna, kire vonatkozik az elbeszélés, ki „a fel nem ismert”, „a félreismert”. Ebben az esetben a szövegnek nem lesz felismerhető értelme; jobban mondva arra a funkcióra korlátozódik, hogy a felismerhetőség határáig eltorzítsa tárgyát – olyannyira, hogy a szöveg ne legyen sajátabb helye, mint bármelyik másik. Ha ellenben tisztán fikcióként olvassuk, értelmezhetővé válik – ekkor viszont, nem véve figyelembe a referenciális lehetőségeket, csakugyan nem fogjuk felismerni szereplőjét, és a szöveg így is semmitmondó lesz.

*A hangimitátornak* nincs tartalomjegyzéke. Nincsenek benne meghatározott helyek; ugyanolyan joggal mondhatjuk, hogy szövegei elválnak egymástól, mint hogy egy szöveget alkotnak. Jelentésüket, összefüggéseiket keresve a nevek és a helyek, az azonosság kérdésébe ütközünk, amely azonban tovább is vezet a referencia és a felismerés kérdéséhez. Az utóbbi pedig szétszórt és kibetűzhetetlen nyomok terepének mutatja a kötetet, ahol az olvasó, csakúgy, mint a szereplők, arra ítéltetett, hogy irányvesztetten mozogjon, sosem szabadulva a rágalmazás hálójából. Az utolsó szöveg, a *Visszatérve* (Zurückgekehrt) elárul valamit egy „bizonyos” barátról: „Halálosan beteg ember, akinek évek óta az *Am Steinhof* elmeegógyintézet a rendes, egyszersmind rettenetes lakhelye [Er ist ein todkranker Mann, für welchen schon jahrelang die Irrenanstalt *Am Steinhof* der ordentliche, gleichzeitig entsetzliche Wohnsitz ist].” A ‘rettenetes’ jelentésű, de a helytől való megfosztásra világosan utaló *entsetzlich* szó, amely újra és újra visszatér a kötet történeteiben, utoljára a tévelygés helyét jellemzi.

# Nevek

## *Beton*

### *Oralitás*

Hogy Bernhard prózai szövegeihez olyan "stílus- és formaalkotó minőségeket" rendelhetünk, amelyek egyezéseket mutatnak a szóbeliség médiumának jellemzőivel, illetve megteremtik a "szóbeliség fikcióját",<sup>187</sup> arra nemcsak a Bernhard-szakirodalom hívta fel a figyelmet többször is, hanem más, nem tudományos berkekből érkező olvasók is, többek között Peter Handke,<sup>188</sup> Elfriede Jelinek ("A beszéd költője"),<sup>189</sup> Eugenio Bernardi (Bernhard "egy hang és ez a hang egy drog"),<sup>190</sup> Jean-Louis de Rambures ("Az interjú felzaklatott. Bernhard úgy beszélt, ahogy írt"),<sup>191</sup> hogy két író, egy olasz Bernhard-fordítót és egy újságíró említsünk. Az előbbi körbe tartozó munkák persze nem ritkán éppoly intuitív, kevésbé konceptualizált módon foglalkoznak a kérdéssel, mint az utóbbiak, s ha próbára tennénk a Bernhard-értelmezések olyan metaforáit, mint a szerző bizonyos mondatait, illetve szövegstruktúráit jellemző "atemlos"<sup>192</sup> vagy "kurzatmig",<sup>193</sup> akár arra a következtetésre is juthatnánk, hogy az

---

<sup>187</sup> Rober Vellusig, „Thomas Bernhards Gesprächskunst”, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens és Fred Wagner (szerk.), *Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposium*, Frankfurt/M: Lang, 1997, 28.

<sup>188</sup> Peter Handke, „Als ich »Verstörung« von Thomas Bernhard las” (1967), in: Anneliese Botond (szerk.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, 100-106.

<sup>189</sup> Sepp Dreissinger (szerk.), *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Wien: Weitra, 1992, 159.

<sup>190</sup> Idézi Christof Siemes, „Ohlsdorf. Eine Verwirrung”, in: *Die Zeit*, 1994. március 11.

<sup>191</sup> Uo.

<sup>192</sup> Lásd Huntemann, *Artistik und Rollenspiel*, 84.



adott értelmező minden további nélkül szóban elhangzó mondatokként olvasta az írott médiumokban hozzáférhető mondatokat. Mindazonáltal egész sor tanulmány született, amely többé-kevésbé pontos fogalmakkal tárgyalja a beszéd-jelleg, illetve a test-vonatkozás kérdését; különösen három szerző munkáját érdemes itt kiemelni.

A *Jarást* elemző Bernhard Fischer diszkurzív módon nem megragadható, nem "territorizálható" tartalmak artikulációjának lehetőségét látja a beszéd gesztikus, testre vonatkozó aspektusában: "testiségében a beszéd a szubjektum önkijelentését szolgálja. Az a szerepe, hogy a tartós izgalmi állapot feloldásaként tehermentesítse a beszéd szubjektumát".<sup>194</sup> A nem-diszkurzív beszédminőségek és a fennakadt beszéd vagy nyelvnélküliség (*Sprachlosigkeit*), illetve az ezek által felfüggesztett jelentésség éles szembeállításával Fischer nem áll messze azoktól a tanulmányoktól, amelyek a zene, vagy éppen az örvény metaforájára nyúlnak vissza az értelmezés során.<sup>195</sup>

Christian Klug, aki egy másfajta nyelvfelfogásból kiindulva a beszéd szituációra (és ennek részeként a testre) való vonatkoztatottságát eleve adottnak, és nem járulékos teljesítménynek tekinti, elszakad a Fischernél is fennálló dichotómiától. Klugnál a bernhardi beszéd különböző formái – köztük a szóbeliség szimulációiként is értelmezhető formákkal, a prereflexív beszéddel,<sup>196</sup> a szójátékkal<sup>197</sup> vagy az adverzatív struktúrákkal,<sup>198</sup> hogy csak néhányat említsünk – a szubjektum önmagához való viszonyulásának módjait képviselik; így beszélhet Klug "szcenikus jelenlétről és nyomatékosságról" vagy a "szerepidentitások verbális próbálgatásáról".<sup>199</sup>

---

<sup>193</sup> Lásd Gregor Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*, Camden House, 1999, 63.

<sup>194</sup> Bernhard Fischer, „Gehen” von Thomas Bernhard. *Eine Studie zum Problem der Moderne*, Bonn: Bouvier, 1985, 120.

<sup>195</sup> Lásd az *Igenről* szóló fejezetet.

<sup>196</sup> Vö. Christian Klug, *Thomas Bernhard Theaterstücke*, 147-151. Klug felfogását követi Vellusig is.

<sup>197</sup> Uo. 163. f, 179-186.

<sup>198</sup> Uo. 215-220.

<sup>199</sup> Uo. 150. f.

Philipp Löser *Mediensimulation als Schreibstrategie* (Médiumszimuláció mint írásstratégia) című munkájának idevágó fejezetével érdemes részletesebben foglalkozni; nemcsak azért, mert pontosan meghatározza azt az oralitás-koncepciót, melynek közelében Bernhard kései prózája elhelyezhető, hanem mert egy olyan, részben posztkoloniális irodalmaktól inspirált szerző, Homi Bhabha szövegei felől közelít a szimulált oralitás problémájához, aki elkerülve írásbeliség és szóbeliség dichotomizálását, alkalmas elméleti kiindulópontot nyújthat egy az "egészelvű"<sup>200</sup>, a szóbeliséget az írás egzotikus Másikjaként szituáló írásfelfogás ellenében ható értelmezési minta számára.

Löser mindenekelőtt Ong oralitás-koncepciójára támaszkodik, aki kilenc olyan kritériumot határoz meg szóbeliség és írásbeliség megkülönböztetésére, amelyek szembeállításukon túl, a nyelvi mintázatokat az írás és a szóbeliség médiumának (konstruált) adottságaira vonatkoztatva, magyarázni is igyekeznek a nyelvi formákat. Ong szerint a szóbeli nyelvhasználat az írásbeliséggel ellentétben: 1. additív, ahelyett hogy hierarchizálna, 2. szemantikailag aggregatív, nem pedig analitikus, 3. redundáns, 4. konzervatív és tradicionális, mert minden alkalommal előbb meg kell teremtenie a mondandó bázisát, 5. erősen az emberi életvilágban gyökerezik, 6. agonisztikus, vagyis ellentmondó és konfliktusra kész, 7. emphatikus és participatorikus, nem pedig távolságtartó, 8. homeosztatikus, vagyis elősegíti a belső egyensúlyt, amennyiben jobban kedvez a felejtésnek, mint az írás, 9. szemléletes és szituációhoz kötött, nem pedig absztrakt.<sup>201</sup> A nyelvi sajátosságokkal párhuzamba állított kognitív modellek elkülönítése során Ongnál implicit módon két paradigma játszik szerepet, a test és a

---

<sup>200</sup> Philipp Löser, *Mediensimulation als Schreibstrategie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, 162.

<sup>201</sup> Löser, *Mediensimulation*, 154; vö. Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, 1991, 37-57.

psziché, „amelyek a nyelvhasználatról antropológiai tényállásokra irányítják a figyelmet, és így teljesen médiafüggetlen dichotómiákat jelölnek ki. [...] A test egyaránt meghatározza az emlékezet kapacitását és azt a körülményt, hogy egy tényállásról mind szituációhoz kötöten, mind szituációtól függetlenül kommunikálhatunk. Ebből ered Ong 1-5., 8. és 9. kritériuma. [...] A távolságtartás és a konfliktuskészség kritériuma megint csak pszichológiai hatásokra utal, amelyek különösen az emberi hangnak tulajdoníthatók”.<sup>202</sup> A minden szóbeli nyelvhasználatot megelőző, és annak alapjául szolgáló testiség artikulációjaként a hang „létrehozhatja a közvetlenség, a bensőségesség és a lezártág fikcióját. A hang a libidót, a vágyat és a létre irányuló akaratot képviseli, és ezáltal a szimbolikus rendek világát megelőző térre utal, amelyben az Én még védettségnek örvendhet, minthogy az identitásról alkotott elképzelése nincs kitéve a jelrendszerek differencialításából eredő ellenséges hatásoknak.”<sup>203</sup>

Bernhard szövegeiben nyilvánvaló a szimulált szóbeliség. Karl Rossbacher *A mészégetőt* elemző 1983-as tanulmányában felhívja a figyelmet az olyan "beszédmódok jelenlétére, amelyekkel tapasztalati világunkban mozgunk":<sup>204</sup> ilyen a "túlzásokban és szuperlatívuszokban tobzódó zsörtölődés, a jajveszékelés, a szitkozódás, az önmagát-belelovallás; a szitokmonológ, melyben a nyelv mindenféle dialogikus partner nélkül végzi mozgását a beszélő fejében; a topikus érvelésmód [...]; a mindenre kiterjedő tétel és a kizárólagos érvényű kijelentés [...]; a beszélőt valamilyen módon érintő, ingerlő és érzékeny pontokat találó szavak ismétlődése”.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Löser, *Mediensimulation*, 155.

<sup>203</sup> Uo. 155.

<sup>204</sup> Karlheinz Rossbacher, „Thomas Bernhard: Das Kalkwerk”, in: Paul Michael Lützel (szerk.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*, Königstein/Ts: Athenäum, 1983, 372-387, 373.

<sup>205</sup> Uo.

Az oralitás repetitív, redundáns, agonisztikus, homeosztatis, additív, konzervatív és emfatikus ongi mintázatát szem előtt tartó Löserrel tekintve át a Rossbacher által is felsorolt jellemzőket, érdemes megkülönböztetni a szövegeknek a szóbeliségtől kölcsönzött formai jegyeit és azokat a többé-kevésbé explicit levezetési viszonyokat, melyek a szövegeket valamilyen szóban elhangzó beszédhez fűzik. Ami az előbbieket illeti: a ritmikus ismétlődések, redundanciák nem az írás logikáját követik, hanem pszichikai vagy testi ritmusoknak engedelmessé válnak, amelyek egy beszédkényszertől hajtott beszélő (fiktív) testiségét feltételezik. A repetitív, redundáns struktúrák sértik az írott nyelv ökonómiáját; a mondatok gyakran nem tesznek eleget a nyelvtani vagy szemantikai jólformáltság követelményének; a gondolkodás nem jut kézzelfogható eredményre, mert a diszkurzív tartalmak hol szétbomlanak, kioltódnak (kezére játszva a felejtésnek), hol pedig karikatúrává egyszerűsíti őket a megrögzött előítéletek, általánosságok hangoztatása vagy az "egyrészt-másrészt" szerkezetű mondatok "látszatszókeletika".<sup>206</sup> A kettős értelmű ongi agonisztikusságot sem nehéz felfedezni: a vitára kész, radikális polarizációk formájában éppúgy jelen van, mint a függőségi viszonyok elleni lázadásban. A formai jegyek mellett említett levezetési viszonyokra a korai szövegek közül jó példa lehet a *Járás* vagy a *A mészégető* idézet-szövevénye, illetve a *Verstörung* (Megzavarodás, 1969)<sup>207</sup> Fürst Sauraujának egyenes idézetként visszaadott monológja; a későbbi művekben pedig az elbeszélőnek a főszereplőhöz való együttérző közelítésében érhetjük őket tetten: az elbeszélő én írásmódja szoros rokonságban áll az elbeszélő én lelkiállapotával (a bekezdések nélküli, hosszú mondatos,

---

<sup>206</sup> Sorg, Thomas Bernhard, 150.

<sup>207</sup> Thomas Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1969.

a már felsorolt jellemzőket felmutató szöveg a beszédkenyszer alatt álló szubjektumnak a téboly határát súroló izgatottságával).<sup>208</sup>

Löser Bernhard szövegeinek a beszélgetés, a gondolatcsere lehetetlenségéből fakadó monologikus jellegét választja kiindulópontul, hogy az ember önmagára utaltságát hangsúlyozó schopenhaueri gondolatokat felidézve eljusson a német filozófus azon megállapításaihoz, amelyek a művészetre és az esztétikai tapasztalatra való kizárólagos irányultságot relativálják. Löser azzal a céllal játssza ki a schopenhaueri művészetfilozófiát a német korai romantikával szemben, hogy vitába szálljon a bernhardi szövegeket az irónia által működtetett, ideális és reális között villódzó, minden referenciát felszámoló progresszív reflexióként értelmező tanulmányokkal. Meg kell jegyezni persze, a Bernhard-szakirodalom meglehetősen egyöntetű abban a tekintetben, hogy jellegzetes elmozdulást észlel a szerző prózájában: a későbbi művek főszereplői már nem végső metafizikai megismerésre törnek, maguk mögött remélvén hagyni a természeti-társadalmi kényszereket; az abszolútum hajszolása, a "tanulmány" terve ezekben az alkotásokban toposszá degradálódik, miközben az előtérbe kerülő életvilágban a sikertelen írás-projekttel szemben pozitívumként mégiscsak létrejön egy szöveg – az, amelyet az olvasó is kezében tart. Amikor Löser a Schlegel irónia-fogalmára támaszkodó Willi Huntemann-nal szemben körvonalazza álláspontját, olyan munkán fejt ki kritikáját, amely a nyilvánvaló hangsúlyeltolódás ellenére egy nagyszabású dialektikus modellben igyekszik elhelyezni Bernhard epikai műveit. Másfelől a Bernhard szövegeiben lépten-nyomon emlegetett Schopenhauer előtérbe állítása minden bizonnyal arra szolgál Lösernél, hogy ezzel is alátámassza az

---

<sup>208</sup> Löser, *Mediensimulation*, 162-165.

immanencia gondolatában gyökerező etikai kérdésfeltevés és különösen a szolidaritás relevanciáját a Bernhard-szövegek értelmezésében.

Miközben tehát a szemléleti keret a művészet általi önmeghaladás felől Löser szerint egy immanens, az életvilág lehetőségeire utalt, és annak etikai kérdései felé forduló perspektíva irányába tolódik el, megváltozik az írás szerepe is. Az abszolútumhoz való közelítés eszköze egyfajta terápiává értékelődik át: Bernhard későbbi prózájában az írás izgalmi állapotokat kanalizál – és ezzel együtt a konvenciói is felbomlanak. Mint láttuk, a diszkurzív nyelv dezintegrációjában Fischer értelmezése szerint az ember arra való képtelensége nyilvánul meg, hogy létmódját ellenőrzés alatt tartsa, ugyanakkor az értelemkonstrukciók által territorizálhatatlan Másik mégis kifejezésre jut a nyelv gesztikus dimenziójában: amikor a *hang* beszél a megnevezhetetlenről, a szubjektum elhallgat. Fischer megállapításai a mondategység felbomlásáról, a beszéd üres formuláiról, antagonizmusairól, disszociáltságáról, az értelem eltűnéséről és a nyelv gesztikus aspektusáról leírhatók az oralitás jellemzőiként is. Miközben az írás jól kontrollált nyelvi idiómában fejezi ki a szubjektumot, Bernhard szövegeinek szimulált szóbeliségében a dezintegráció és az elbizonytalanodás folyamataira bukkanni. A későbbi szövegekre koncentráló Löser ugyanakkor visszavesz a *Jarást* elemző Fischer megállapításainak radikalitásából, és nem a diszkurzív beszéd területének elhagyásában látja a bernhardi stílus intencióját, hanem abban, ahogy az összekapcsolódik a "túl merev fogalmi és ideológiai berögzültségek oldásával és a gondolati lehetőségek tereinek megnyitásával".<sup>209</sup> A formulákból építkező, repetitív eljárások nem annyira a jelentés teljes kioltására futnak ki, mint inkább elbizonytalanítják, megsokszorozzák,

---

<sup>209</sup> Löser, *Mediensimulation*, 196.

ütköztetik a fogalmak referenciáit,<sup>210</sup> és ezáltal kiszabadítják a nyelvi cselekvést az írás megkövülttségéből, amely a gondolkodást egy analitikus, célracionális, teleologikus diskurzus szabályai közé kényszeríti. Vagyis Lösernél az írás hatalma nem utólagosan dezintegrálódik a territorizálhatatlan Másik nyomása alatt; mint írja, Bernhard "atopikus" szövegei már a kezdet kezdetétől szakítanak "az írásra fixálódott Gutenberg-galaxis történetileg kialakult diszpozícióival, amelyek minden beszédet egyértelmű (identitás-) kijelentésekké merevítene".<sup>211</sup>

Mivel az univerzalizáló írott nyelv hatalmának az orális elemek révén gyakorolt és az életvilágban gyökerező (tehát nem metafizikai reményektől alakított) szubverziója olyan kérdéseket vet fel, amelyek a posztkoloniális irodalmak tanulmányozói számára semmiképp nem újak, a másik diszciplinából származó elemzési- és magyarázó modellek Löser szerint a kortárs német irodalom kontextusában is alkalmazhatónak bizonyulnak, és hozzájárulhatnak a germanisztika "vakfoltjainak" megszüntetéséhez. Löser elsősorban Homi Bhabha elméleti szövegeiből merít, aki írás és szóbeliség viszonyát a posztkoloniális szituáció eltérő temporalitásai felől láttatja. Bhabha szerint, emeli ki Löser, írás és oralitás különböző időbeliségeket implikálnak. Az életforma és a kultúra narratív modellek mentén szerveződik, amelyek mindenekelőtt az időbeli strukturáltság meghatározása révén gyakorolnak ránk befolyást. Míg a nyugati világ "pedagógikus" temporalitása homogén, folytatólagos, repetitív, az örök igazságok jegyében áll, és kedvez az identitásképzésnek, a centrumon kívül elhelyezkedő "performatív" időbelisége iteratív, és a beszéd diszjunktív, inkommenzurábilis,

<sup>210</sup> Vö. Wendelin Schmidt-Dengler, "Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben", in: uő, *Der Übertreibungskünstler*, 7-12.

<sup>211</sup> Löser, *Mediensimulation*, 208. A bernhardi nyelv sajátosságaival foglalkozó szakirodalom bőséges példatárát Löser a szövegek sajátos, a nyelvtani vagy szemantikai szabályokkal szemben inkább egyfajta disszonáns zenei taktusnak engedelmeskedő központosításának eseteivel egészíti ki. Löser *A menthetetlenből* hoz példákat; kiegészítésképpen álljon itt a *Wittgenstein unokaöccsének* egy mondata (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982, 126): „Der Lift war ausgefallen, der Gang völlig verfinstert, so tappten wir uns gegenseitig, mit unserem Keuchen anfeuernd, in die Höhe”.

agonisztikus és ambivalens formáihoz kötődik. A kétféle temporalitás interakcióban áll egymással: a folytatólagos biztosítja a tradícióhoz való viszonyt, és bevonja a kultúrába a múlt és a jövő időbeli módusait, az ugrásszerű és iteratív elem biztosítja a pillanatnyi egységet a mindenkori jelenben.<sup>212</sup>

Bernhardnál, írja Löser, a kétféle temporalitás össztalálkozik, s ez felveti a kérdést, vajon a stílusát alakító irritáció performatív ereje utólagos-e a homogén időbeliség túlerőben lévő diskurzusaihoz képest (állam, történelem, romantikus művészetfilozófia), mint Fischer *Járás*-értelmezésében láttuk, vagy megelőzi azt a pillanatot, amikor a beszéd átlépi az értelem küszöbét? Löser Bhabha nyomán az elő- és utóidejűség egyidejűségének e feloldhatatlan ambivalenciáját a szupplementaritás logikája szerint értelmezi: "a performatív beszéd utólag szólal meg, ámde rá is kérdez a kérdésessé tett konstitúciójának hátterére, és ez utóbbit meg is előzi, amennyiben erre a konstitúcióra [...] újra és újra sort kell keríteni"; a régi elidegenítődik, más módon tapasztalódik meg. Noha Bernhard szövegeiről általánosságban elmondható, hogy a performatív beavatkozás hatáselve nem jár együtt a támadásba vett pozíciók alternatíváinak megfogalmazásával, konkrét vágy vagy egy marginalizált hagyomány továbbvitelének igénye nem jut kifejezésre, a szubjektum-problematika olyan pontot jelent, ahol Bhabha elmélete tartalmilag is új értelmezési perspektívát nyithat. Löser hangsúlyozza, hogy a szubjektum felbomlásának feltartóztathatatlan folyamatán túl, mely ellen Bernhard szereplői és elbeszélői oly mániákusan, ám mégis kudarcra ítéltén ágálnak, a későbbi szövegekben egy békülékeny én jelenik meg, amely immár nem önmagára mint önálló monádra, hanem a másokkal való érintkezésre és szolidaritásra vonatkozik – ugyanezt prognosztizálja Bhabha, amikor a jelölők játékában elvesző, autonómiájától megfosztott

---

<sup>212</sup> Löser, *Mediensimulation*, 212-213.



szubjektum "double"-ját a "szubjektum mint ágens" mondaton kívüli, a nyelv területén kívüli visszatéréseként írja le.<sup>213</sup> Nem az általánosság transzcendens homogenitását biztosító szubjektivitás jut döntő szerephez, hanem egy ágens, egy cselekvéshordozó, aki csak interszubjektív közvetítésben, másokkal való érintkezésben konstituálódik. "Ami Bernhardnál a Sajáttal szembeni látszólag kibékíthetetlen keménység mögött pozitívként még fellelhető, az nem az abszolút megismerésbe vetett remény, hanem [...] egy »subject as agent«, amely nem kognitív képessége, hanem testisége (világban-léte) révén fejleszti ki magában az embertársai iránti szolidaritás érzését."<sup>214</sup>

Löser végkövetkeztetései kapcsán felvetődhet a kérdés, miért nem torkollik Bernhardnál a szubjektum felbomlása egyfajta nyelven túli jelenlétfizikába, amelyben a pusztán hang, a pusztán test az értelmétől ugyan megfosztott, ám mégis artikulálható lét bizonyosságát nyújtják? Hiszen a hang, képes lévén létrehozni a közvetlenség fikcióját, visszaadhatja, ami a jelölők diakritikus rendjeiben elveszett: az önazonosságot. Ezt Löser határozottan tagadja, és éppen e tekintetben állítja szembe Bernhard szubverzív orális stílusát Botho Strauss "komplex képiségeivel, melyek segítségével [Strauss], a hang afirmatív erejéhez és a párbeszéd metafizikájához való visszakapcsolás révén, különösen az irodalmi művek nyitottságának szab korlátokat."<sup>215</sup> A kérdés már csak azért is jogos, mert a többé-kevésbé meghatározható elbeszélői pozíció fenntartása, amit Willi Huntemann például a Beckett műveiben tapasztalható teljes feloldódáshoz képest megtorpanásként értékel,<sup>216</sup> szintén azzal az ambivalenciával

---

<sup>213</sup> Uo. 213-216.

<sup>214</sup> Uo. 216.

<sup>215</sup> Uo. 160.

<sup>216</sup> Lásd Huntemann, „Treue zum Scheitern”.



szembesít, hogy a szimbolikus renden túli (vagy azt megelőző) hang/test értelmezhető a bhabhai ágens-elképzelés, de az eredet jegyében is.

Amikor Löser deklarálja, hogy a szóbeliséget nem az írás Másikjának, hanem annak korrektívjének tekinti, nem valamely általános értelemben vett írásra és szóbeliségre, hanem ezek adott konceptualizációira gondol; az írás esetében Bernhardnál egyértelműen az abszolútum elérésének médiumáról van szó, amely az életmű központi témájaként meghatározza a mindenkori főszereplők tevékenységét. A későbbi művekben a Nagy Mű létrehozásának kérdése háttérbe szorul; e szövegek olvashatók a korábbiak paródiáiként is – ugyanakkor épp a paródia ellentmondásos státusa (elhatárolódik, de belül is marad azon, amit parodizál) hívhatja fel rá a figyelmet, hogy az írás kérdése, ha más viszonyrendszerbe helyeződik is át, makacsul kitart; a szereplők, elbeszélők az írással kísérleteznek, írnak, írásokat olvasnak, semmisítenek meg vagy hagynak hátra. A *Beton* című Bernhard-szöveg alábbi olvasata arra próbál rámutatni, hogy a szövegben reflektált írás-paradigmában a jelölés stabilizálhatatlan alakulása folytán olyan törések jönnek létre, amelyek végső soron megakadályozzák, hogy a szöveg forrásaként rögzíthető legyen egy meghatározott beszélő: az a test, amelyre a történet utal, nem forr össze a megnyilatkozások alanyával. Erre rámutatva nemcsak pontosabb válasz adható arra a kérdésre, miért nem enged a bernhardi narráció a hang metafizikájára hivatkozó értelmezésnek, hanem Lösernek a szolidaritásra vonatkozó konklúziója is árnyaltabban fogalmazható meg.

Induljunk ki egy szövegrészletből, amely igen furcsán hat ebben a természetleírásokban éppenséggel nem bővelkedő prózában: „A pálmák, emlékezetemben oly óriásiak, most még nagyobbak voltak, mintegy húsz méter magasak, s körülbelül a felső harmad közepén mindegyiken volt egy könnyű törés”.<sup>217</sup> Ha egyáltalán kezdhetünk valamit ezzel a szokatlan képpel, úgy elsősorban metafikciós utalásként: a *Beton* tömbbé formált, az olvasás egyenletes dinamikáját biztosító, "zeneileg" töretlen szövege az elbeszéli történet síkján tagolható, mégpedig a szóban forgó pálmafák arányai szerint: oldalakban mérve a regény utolsó harmadának közepén Rudolfnak, a regény én-elbeszélőjének története, mint látni fogjuk, merő véletlenségből, összekapcsolódik egy másik szereplő történetével. A találkozás, melyre a szekunder, homodiegetikus elbeszélő feljegyzéseinek készítése előtt másfél évvel kerül sor Palma egyik – egyébként kettős elnevezésű – terén, egy elszabadult, önálló életre kelt szó eredménye: az utcán sétálgató Rudolf hangosan kiejti az „Anna” nevet, mire egy fiatal nő mintegy varázsütésre megfordul:

Az egyik Canellas lánnyal [...] ma már nem tudnám megmondani, milyen okból kifolyólag, de nevetve mentünk a platánfasoron, s én elkiáltottam magam, hogy *Anna*, ez a hirtelen hangosan elkiáltott *Anna* egy lányra vonatkozott, akit számos délutáni kirándulásink egyikén, Andraitxban ismertünk meg, viszonylag gyakran kirándultam, s az utóbbi években mindig a Canellas lányokkall, s ma is szívesen emlékszem vissza ezekre a kirándulásokra. Amikor elkiáltottam magam, már nem tudom mely okból oly hangerővel, *ruiso!*, s ez okból messze hallhatóan, hogy *Anna*, az a fiatalasszony, aki előttünk ment, őshirtelenséggel megfordult, és azt mondta: *Tessék?*

---

<sup>217</sup> Bernhard, *Beton*, 126.

Majd a legteljesebb zavarban: *én is Anna vagyok*. Spontán fordult meg, mert azt hitte, szólították.<sup>218</sup>

Az "Anna" tulajdonnév, miközben a beszélő szándéka szerint egy másik Annát lett volna hivatott jelölni, performatívumként önállósítja magát, és összeköti Rudolffal az újdonsült ismerős, Anna Härdtl történetét, amely nemcsak a regény utolsó részét kitöltő események középpontját alkotja – attól kezdve hogy az ismételten Palmán tartózkodó Rudolf másfél évvel a találkozás után egy kávéházi teraszon az önkéntelenül eszébe jutó (a prousti tea és sütemény helyett sonka, olajbogyók és kávé a felidézés rekvizitumai) Anna Härdtlen, jobban mondva Anna Härdtl *nevén* kezd el gondolkodni<sup>219</sup> – hanem minden bizonnyal közvetlen kiváltója Rudolf jegyzetelő tevékenységének, vagyis az elbeszélésének is.

A név hangsúlyossága egyrészt arra a zavarba ejtő eseményre utalhat, hogy a jelölő váratlanul (a szerző meglehetősen rendszerességgel felbukkanó szavával „urplötzlich”) nem a rendeltetési helyére érkezett, és így a látszólag jelentéktelen esemény azoknak a baleseteknek a sorába illeszkedik, amelyek Bernhard szövegeiben újra meg újra a cselekvő szubjektum autonómiáját korlátozó kontingenciáról tanúskodnak; miközben nem lényegtelen, hogy ez a baleset a jelölés szándékolt aktusát futtatja zátonyra, illetve téríti el, ami a "tulajdonnév" szó szemantikáját kifordítva a jelölő és jelölt közötti kapcsolat biztosítékát mutatja kétségesnek. David. E. Wellberry ballisztikai metaforával él, amikor a *Tristram Shandy* poétikájával foglalkozó tanulmányában Derrida nyomán arról a "misszív elemről" beszél, amelyre mindenfajta kommunikáció rá van utalva: "Elem és hely diszkrepanciájának lehetősége, mely a nyelv struktúráját mint olyat

---

<sup>218</sup> Uo. 110.

<sup>219</sup> Uo. 109: "egyszerre csak csukott szemmel annak a müncheni fiatalasszonynak a nevén kezdtem gondolkodni, akit, amikor legutóbb Palmában voltam, itt, a *Bornén* szólítottam meg".

jellemzi, azzal a következménnyel jár, hogy valamely adott nyelvi elem, akár egy szabálytalan alakú kő, helyéről elszakadhat, és előre nem látható kombinációkba léphet. Sterne nyelvet vizsgáló éles tekintete arra a pontra irányul, ahol a nyelvi szimbolika mint szimballisztika fedi fel önmagát: nyelv és kontingencia metszéspontjára".<sup>220</sup> Az elem elementáris volta "néma mozgékonyágában, másutt való, a neki szánt pozíción kívüli iterációjának lehetőségében"<sup>221</sup> rejlik. S minden kísérlet "a mozgékony, meghatározásai alól kibúvó elem rögzítésére nem más, mint káprázat. Az elérni kívánt deixis, azt is mondhatnánk, mindig a fantazmán megy végbe."<sup>222</sup> Másfelől Anna Härdtl nevének újbóli felbukkanása arra a körülményre is utalhat, hogy a „Härdtl” nevet pusztán hallás után nem lehet helyesen leírni, hiszen lehetne Härtl, Hertl, Härdl is, márpedig abból kell kiindulnunk, hogy Rudolf jegyzeteket készít, tehát leírja a nevet. Az elbeszélőnek bizonyosan arra az egyetlen írott alakra kell hagyatkoznia, amellyel már találkozott, ez pedig nem más, mint Anna Härdtl férjének sírfelirata a palmai betontemetőben. A név ennél fogva eleve sírfeliratként íródik be a szövegbe, mielőtt még az olvasó – a főszereplővel együtt – tudomást szerezhetne Anna Härdtl időközben bekövetkezett haláláról.

A kétféle értelmezés – a véletlenül eltérített névé és a névé mint sírfeliraté – nem is áll olyan távol egymástól, hiszen mindkét esetben jelölő és jelölt viszonya válik kérdésessé. A névtelenségből kilépő Anna Härdtlnek szinte bizonygatnia kell, hogy a neve révén ő az, aki, ugyanis Rudolf zavarában azonnal elfelejti a nevét; a történet végére pedig Anna Härdtl neve mögött nem marad megszólítható emberi lény. Mielőtt megpróbálnánk megfogalmazni, mit is jelent mindez az írás és a Löser által jellemzett

---

<sup>220</sup> David E. Wellberry, „Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz”, in: Graevenitz, *Kontingenz*, 291-317, 312.

<sup>221</sup> Uo. 313.

<sup>222</sup> Uo. 316.

performatív szóbeliség viszonyára nézve, meg kell vizsgálnunk, hogyan tematizálódik a *Beton*ban az emlékezés és maga az írás; illetve az "Anna Hårdtl" után sorra kell vennünk a regényben szereplő egyéb személyneveket. Úgy tűnik ugyanis, hogy a *Beton*ban ezek sajátos kontextusban fordulnak elő.

Rudolf, akárcsak a *Beton*ban mellékesen említett *Combray* elbeszélője,<sup>223</sup> Marcel, önkéntelenül rátörő emlékeit igyekszik rögzíteni. Expliciten nem reflektál a jegyzetelés jelentőségére, de az utolsó mondatokban leírt lelkiállapota és a szöveg hatalmasra duzzadó, sőt nyelvtanilag is megbicsakló első mondatában<sup>224</sup> kifejeződő zaklatottság – hasonlóan az *Igenhez* vagy a nem sokkal a *Beton* után készült *Irtáshoz* – az örület határán járó elbeszélő öngyógyító aktusaként szituálja az írást, melynek eredményeképpen olyan elbeszélés születik – újabb Proust-párhuzam –, amely saját létrejöttének előtörténetét meséli el. Az emlékezésre vonatkozó elbeszélői tudás számunkra fontos momentumát azonban nem az Anna Hårdtl-történetet kísérő megjegyzésekben találjuk meg; azt a késélen táncoló retorikát, amely a hiányzó személy jelekben való megtestesítésére törekszik, miközben annak érzéki megjelenítése bevallottan illúzió marad, Anna Hårdtl az írással rokonítható, később még elemzendő gesztusain kívül, Bernhard más műveihez hasonlóan, a ruhadarabokhoz fűződő fetisiztikus viszony tragikomikus ábrázolása is színre viszi: „Hiszen ha elveszítünk valakit, akit szerettünk – lamentál Rudolf –, mindig megtartunk tőle egy ruadarabot, legalábbis addig, amíg szerettünk szaga [Geruch des Verlorenen] érződik rajta, s ténylegesen halálunkig, mert még akkor is úgy hisszük, a ruhadarab jelenvalóvá teszi a

---

<sup>223</sup> Bernhard, *Beton*, 43: „Az ágyán, mintha dülhében vágta volna oda, Proust *Combray*-ját találtam, biztos vagyok benne, hogy nem sokáig jutott vele.” Vö. Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában* I, Budapest: Európa, 1961.

<sup>224</sup> Lásd Volker Doberstein, „Beton-Musik. Thomas Bernhards Über-Lebenskunst”, in: Otto Kolleritsch (szerk.), *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, Wien: Universal-Edition, 2000, 203-211, 211.

szagát, amikor mindez már csak pusztá beképzelés. [...] Anyám kabátja egy amúgy üres s általam jól bezárt szekrényben lóg. De nem múlik el hét anélkül, hogy ki ne nyitnám, s meg ne szagolnám azt a kabátot.”<sup>225</sup> Megint csak annak az alapvető Bernhard-toposznak egyik változatával van dolgunk, amely az azonosság vagy a különbözőség határhelyezeteit jeleníti meg. Gondoljunk az *Alte Meister* (Régi Mesterek)<sup>226</sup> két teljesen egyforma festményére vagy a már említett *A körgallér* címében szereplő ruhadarabra, amelyről eldönthetetlen, azonos-e egy korábban látott hasonszórú körgallérral – az azonosság, illetve a különbség ténye eldönthetetlen, empirikusan nem igazolható, csak tételezhető, ami azonban abszurd jelleget kölcsönöz a műveletnek. A kabátot jelként (vagyis valami más helyett álló dologként) kezelő Rudolf is túllép az érzéki bizonyosságon, holott tudatában van a megkülönböztetés/azonosítás illuzórikus voltának. Akárcsak a tulajdonnév, a jelként szolgáló kabát is csak az értelmező tudat “fantazmán végbemenő”<sup>227</sup> aktusa révén vonatkozhat a szándékolt jelöltre.

A történetben nem Anna Härdtl neve az egyetlen, amelyet furcsának tűnő kontextusa motívumként kapcsol ehhez a problémához. Különösen tanulságos az az epizód, amelyben Rudolf felkeresi a szomszédságában lakó aggastyánt. Az öregúr, nem találván megfelelő személyt, hogy a javára végrendelkezzen – makacsul visszatérő probléma Bernhardnál, amelyre itt a véletlenre való ráhagyatkozás kínál megoldást –, találomra felüti a londoni telefonkönyvet, majd vakon rábök egy névre: „*Sarah Slother* [...] *Knighstbridge 128*”.<sup>228</sup> A regény világában a jelölt ismeretlen (arról nem is szólva, hogy Sarah Slaughter, ha a játékos kedvű szomszéd halálakor egyáltalán életben van, alkalmas-e az örökösödésre), a név, amely ráadáasul alliterál, és ezzel poétikai

<sup>225</sup> Bernhard, *Beton*, 82; Thomas Bernhard, *Beton*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982, 131. f.

<sup>226</sup> Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985; magyarul: Thomas Bernhard, *Régi Mesterek. Komédia*, Budapest: Palatinus, 1998.

<sup>227</sup> Wellbery, “Der Zufall der Geburt”, 316.

<sup>228</sup> Bernhard, *Beton*, 60.

funkcióhoz jut, önállósodik. Ennél is fontosabb, hogy a "Sarah Slaughter", hasonlóan a mallorcai jelenetben kimondott "Anna" névhez, az örökhagyó szempontjából véletlenül jelöl ki egy személyt. És ha hozzátesszük, hogy ez az öregúrtól hallott különös eset mozditja ki bénultságából az utazás szándékát fontolgató, ám döntésképtelen Rudolfot, látható, hogy a *Beton* narratív transzformációiban a láncolattá összekapcsolódó és egymást tükröző véletlenek játszanak döntő szerepet. Pusztá név az *Isabella Fernandez* is; azon a márványtáblán olvasható, amely mögé Anna férjének, Hans Peter Härdtlnek a hamvait helyezik.<sup>229</sup> Jelöltjéről, akárcsak Sarah Slaughter esetében, nem tudunk semmit, illetve – lévén a név (egykori) viselője halott – kérdéses, hogy milyen értelemben beszélhetünk jelöltről. Mellesleg véletlenül csöppen a történetbe, hiszen Hans Peter Härdtl földi maradványai is csak véletlenül kötnek ki abban a rekeszben, amelyen az "Isabella Fernandez" név áll – mindaddig, amíg Anna Härdtl hamvai nem kerülnek a férjéi mellé. Még két tulajdonnevet kell megemlíteni; az egyik a "Muxi", így szólítja ugyanis Rudolf már említett szomszédja a házvezetőnőjét, s mint az elbeszélő megjegyzi, „nincs emberfia, aki tudná, mit jelent” ez a név.<sup>230</sup> Jelölő és jelölt viszonyának ebben az értékelésben is hangot kapó hol esetlegesnek tűnő, hol elbizonytalanított viszonya morbid módon és minden konzekvenciájával együtt fejeződik ki végül a *Joschi* névben,<sup>231</sup> amely, mint Rudolftól megtudhatjuk, a német utazási irodák zsargonjában a hűtőzsákba csomagolt és hazaküldött holttest szokásos neve. Az itt felsorolt nevek, melyek "mögött" nem tudni, ki vagy mi rejlik, "Anna és Hanspeter Härdtl"<sup>232</sup> a *Beton*ba sírfeliratként beíródó nevére rezonálnak.

---

<sup>229</sup> Uo. 118.

<sup>230</sup> Uo. 58.

<sup>231</sup> Uo. 122. A magyar fordításban "eszkimó".

<sup>232</sup> Uo. 131.



A Bernhard műveiről született tanulmányok sok esetben átsiklanak az ehhez hasonló poétikai apróságok felett, hiszen ha nem tartalmi, illetve elbeszélés-poétikai, hanem stilisztikai megállapításokat tesznek, általában a már elkönyvelt radikális nyelvi székszis jelenti számukra a kiindulópontot, ami látszólag felment az árnyaltabb elemzés alól: Bernhard szövegeiben eszerint olyannyira kiürülnek a fogalmak, olyannyira összezilálódnak a viszonyaik, hogy kár is motivikus ismétlődések, stabil figuratív jelentések után kutatni. Kétségtelen, a bernhardi elbeszélő, mint sokan megállapították már, retorikai automatizmusok függvénye. Túlburjánzó kvázi-logikus alakzatai, felosztásai, szembeállításai, levezetései, ismétlései, fokozásai stb. láttán csugyan úgy tűnhet, nincs értelme különbséget tenni jelölő és jelölt között, ami így némiképpen igazolja is a zene-metaphora használatát Bernhard szövegeire. Főleg, ha az olvasó arra hajlik, hogy passzív hallgató legyen. De ha azokkal értünk is egyet, akik nem tekintenek el a jelentéstől, ám a szerző poétikájának jelentőségét abban látják, hogy az performatív módon szembehelyezkedik a jelentéseket megmerevítő diskurzusok totalizáló törekvésével, mint a szóbeliség szupplementáris szerepét tárgyaló Löser vagy a beszéd tárgy reflexív szétbontását hangsúlyozó Vellusig, nem zárkozhatsz el az elől kérdés elől, hogy saját destrukciójuk nem reflektálódik-e a szövegekben, nincs-e olyan aspektusa a mindenkori elbeszéltnak, amely e destrukció allegóriájaként olvasható.

Vellusig szerint a bernhardi beszéd „csábereje és feszültsége [...] abban rejlik, hogy a beszéd tárgyhoz nem mérlegelhető érvekkel próbál közelíteni, hanem azt egészen addig kiteszi a reflexió [...] folyamatának, amíg [...] a közlés *tárgytalansága* komikumba nem csap át. [...] Akkor [...] a probléma megoldása »önmagától« adódik, mert egy csapásra visszahozhatatlanul odatesz minden plauzibilitás, amelyre pedig a

hiperbolikus beszédformák mindenkor rá vannak utalva.<sup>233</sup> Ez a destruktív artikulációs szenvedély, amely, beszéljünk akár szóbeliség-fikcióról (Vellusig), akár tökélyre vitt zeneiségről, minden bizonnyal a Bernhard-próza hajtóerejét adja, éppen a nevek esetében árulja el igazán ambivalens voltát – ahol talán a legkomikusabb. „sem Schumann, sem Schopenhauer” (*Igen*), „Christina vagy a Canellas” (*Beton*), „Schönberg és Berg” (*Régi Mesterek*) – főleg az utolsó párosítás kirívó példája annak az általános felcserélhetőségnek, amely a Bernhard-hősök monológjait jellemzi. Csakhogy a poétizált nyelv, jóllehet feloldhatja a fogalmak jelentését formális (retorikai, ritmikai, intonációs) paradigmáiban, a tulajdonneveket, sajátos szemantikájuk miatt, aligha iktathatja ki. Lehet, hogy a "sötétség [Finsternis]" szó körül például kibogozhatatlan utalásrendszer sűrűsödik Bernhard korai prózájában, mint ahogy ugyancsak reménytelen vállalkozás volna meghatározni a "járás [gehen]" jelentését is – de a "Schönberg" tulajdonnév referenciája nem tűnik el. A topika üres helyei, vagy hogy Vellusigot idézzük, a "közlés tárgytalansága" összeütköznek a tulajdonnevekhez kapcsolható szingularitással, és ugyanazt a hasadékot nyitják meg benne, mint amely az eltérített „Anna” felkiáltásban vagy az „Anna Härdtl” név eleve idézett voltában, sírfeliratként való beíródásában a referencia instabilitását tárja fel. Amennyiben tehát a jelentéseket radikálisan felforgató performatív beszéd – más megközelítésben a poétizált, zeneivé tett vagy csupán önmagára vonatkozó szöveg – a komikum forrása, ugyanez a beszéd egyúttal arra ítéltetett, hogy uralhatatlan tulajdonnevei valaki mást, vagy senkit ne nevezzenek meg. Ha pedig így van, az emlékezés, emlékrögzítés aktusait tematizáló *Beton* épp azt mutatja meg, hogy a szöveg "zeneiségének" csábító ajánlata csak az olvasás feladása árán fogadható el.

---

<sup>233</sup> Vellusig, "Thomas Bernhards Gesprächskunst", 44.

A név-motívumokból kibontható önreflexív mozzanat arra a csattanószerű jelenetre is rávetül, amelyben az elbeszélő, miután nem tud szabadulni a másfél évvel azelőtt megismert Anna Härdttel kapcsolatos gondolataitól, a palmai megérkezését követő reggelen felkeresi a fiatal özvegyasszony férjének sírját a város temetőjében, és a betonba illesztett márványtáblán immár ott látja Anna Härdtl nevét is. A váratlan fejleményhez furcsamód valami kimondatlan beigazolódás társul – mi más üzhette volna az elbeszélőt a palmai temetőbe, mint az elfojthatatlan gyanú? A megnevezetteket elvesztő megnevezések sora apránként elárulja, amiről az elbeszélő hallgat: a nevek, mint a név és megnevezett disszociációját feltáró motívumok alapján belátható, mintegy előrevetítik a halál lehetőségét, s így azt mondhatjuk, a *Beton* emlékezésnek szentelt szövege nem annyira elbeszéli, mint inkább megelőlegezi a halált. Másképp fogalmazva újra az iménti konklúziót: ha a tárgyától figurativitása révén megszabaduló szöveg mindent feloldó nevetésbe torkollik is, mint Robert Vellusig idézett értelmezésében, ugyanez a tárgynélküliség jellemzi a szövegnek azt az aspektusát is, amelyet épp a nevetés kísérelhet meg orvosolni.

### *Az elbeszélő*

A nevek metamorfózisából nem vonhatja ki magát a szekunder elbeszélő, Rudolf neve sem. A 70-80-as években keletkezett Bernhard-művek “önéletrajziséga” felől szemlélve a *Beton*, a *Régi Mesterek* és a *Kioltás* narratív keretében, tudniillik abban, hogy csupán a szöveg elején és végén áll egy-egy „írja X. (Rudolf/Atzbacher/Murau)”-formula, talán nem fogunk többet látni az autentikus és fikcionális szövegstátus közötti villódzás

megnyilvánulásánál, illetve a bernhardi szerepjátszás kellékeinél. Az első mondat inquit-formulája után a befogadó elfeledkezik a narratív közvetítettségről, szerzői kijelentéseket olvas, hogy aztán az utolsó mondat figyelmeztesse csak újból a fiktív elbeszélő jelenlétére. Ám egy narratív technikákkal oly tudatosan bántó szerző esetében, mint Bernhard, ez a „játék” akkor is rászolgál a tüzetesebb figyelemre, ha nem tudjuk megnyugtató módon visszavezetni a modernsége jellemző episztemológiai problematikára, mint azt többek között a *Fagy* megfigyelőjének és megfigyeltjének a tudományos, bonctani objektivitás felbomlása felé mutató, önmagát is felfüggesztő viszonyával vagy *A mészégető* poliperspektivikus, a valóságot egymással nem összehangolható és nem hierarchizálható nézőpontokból elbeszélte töredékekké bontó szövegével próbálta tenni a szakirodalom. Milyen esztétikai funkciót tulajdoníthatunk hát az inquit-formulák alkotta keretnek, amely három Bernhard-szöveg narrációjában is szerephez jut? Valójában az sem megkérdőjelezhetetlen, hogy az említett elbeszélések én-jét jelöli a megfelelő tulajdonnév; akár úgy is parafrázálhatnánk a *Beton* kezdetét, illetve végét, hogy „én idézem Rudolfot, aki ezt és ezt írja rólam”, nem pedig úgy, hogy „én idézem Rudolfot, aki ezt és ezt írja ömagáról”. Az utóbbi eset persze nem látszik kézenfekvőnek; az elvi eldönthetetlenség ténye mindamellett rávilágíthat arra a szakadásra, amely a kétértelműség interpretatív bevonása nélkül is eluralkodik a szövegeken: nevezetesen arra, hogy az általunk olvasott szöveg, a függő beszéd logikájának megfelelően, nem rendelhető hozzá egyértelműen az idézett Rudolffhoz, de nem tulajdonítható egyértelműen egy heterodiegetikus elbeszélőnek sem. Az utóbbiról pedig elmondhatjuk, hogy nem azonosítható minden további nélkül az „elbeszélés szellemével”, egy testetlen elbeszélő funkcióval<sup>234</sup> hiszen Rudolf kézírata egy olvasó

---

<sup>234</sup> Vö. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, München: dtv – Klett-Kotta, 1987, 126.

létét is implikálhatja, ugyanakkor, mivel alakja csakugyan nem rajzolódik ki, nem feleltethető meg a más Bernhard-művekből ismert hagyatékfeldolgozó, cédularendezgető elbeszélőnek sem (hacsak nem látjuk minden ilyen esetben a „Herausgeberfiktion” konvenciójának óhatatlan továbbélését). Az olvasó nem tud többet, mint hogy az idézett szöveg íróját más nevezi meg a Rudolf tulajdonnévvel.

Ez azonban csak egyik esete az elbeszélő megkettőződésének. Az ebből adódó közvetettség már a homodiegetikus elbeszélő retrospektív elbeszélésében is tettenérhető. A palmai teraszon *felidézett* Anna Härdtl-történetet megszakító megjegyzés, miszerint a kronológia és a következetesség Anna feltehetőleg szakadozott, csapongó elbeszélésében még nem jutottak érvényre, csak a *lejegyzés* közben rendezik az anyagot,<sup>235</sup> jól példázza azt, amikor a bernhardi elbeszélés egy bizonyos helyen, egy bizonyos időpontban elhangzó (belső) monológként mutatja be a szükségképpen később leírtakat, miközben elbeszélő én alig észrevehetően elfoglalja az átélő én helyét.<sup>236</sup> A narráció és a szereplők viszonyrendszerének összetettsége kétségkívül összefügg a távolságteremtés, a szerepjátszás állandó igényével, és a közvetlenség helyébe lépő „közelítések” a modernség ismeretelméleti szkepszisének jeleként is magyarázhatók – erről tanúskodnak a Bernhard-szövegek sokat idézett megismerés- és nyelvkritikai szentenciái is. Az életmű szövegeinek tetemes részét jellemző közvetettségnek azonban van még egy lényeges aspektusa, amely nem érthető meg a megismerés deficitjei vagy a traumák feldolgozásának pszichológiája alapján. A belső monológok ugyanis a beszélt nyelv minden jellegzetessége (a szöveg szimulált szóbelisége vagy szóbeliség-fikciója) ellenére is igen távol állnak attól, hogy mimetikus érvényre

---

<sup>235</sup> Bernhard, *Beton*, 115.

<sup>236</sup> Ugyanakkor, mint Thomas Parth állítja, kérdéses, hogy Stanzel kategóriái alkalmazhatók-e Bernhard elbeszélő szövegeinek bonyolult, a hierarchiákat felborító narrációs viszonyaira. Vö. Thomas Parth, „*Verwickelte Hierarchien*”. *Die Wege des Erzählens in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*, Tübingen: Francke, 1995, 43-54.

tartsanak igényt; mint Fischer, illetve Löser munkája alapján belátható, a szövegek "gesztikus" dimenziója megteremteni látszik a test-vonatkozást, ám az oralitás jellegzetességeit mutató belső monológok nem valamiféle tudatfolyam nyelvi leképezésére irányulnak. Miközben a főszereplő cselekvései nem tűnnek el teljesen – Rudolf kimegy a konyhába, felnyit egy bőröndöt, taxiba száll stb. –, és nem is törnek ki a praeteritum meghatározta múltból, az elbeszélő gondolatait reprezentáló mondatok grammatikai-retorikai kimunkáltságuk révén nem hagyják elfeledni a leírás egy későbbi időpontban végbemenő aktusát, mintha csak az elbeszélő adná korábbi önmaga szájába a szót, ő írná a szerepét. Ezt a zavart az időhatározók használata is erősíti: pl. „gondoltam most”.<sup>237</sup>

A színpadiasság persze közhely a Bernhardról szóló munkákban, de a színpad metaforája segítségül szolgálhat az itt említett poétikai sajátságok megértésében is. Az idő- és térbeli helyettesítések sora olyan áttételekből áll, amelyek elválasztják a testet és a hozzá tartozó szöveget (a színészt és a szerepet); míg a monológokat megszakító utalások, *inquit*-formulák a múltba helyezik az idézett szereplőket, és megakadályozzák, hogy az elbeszélő magába szippantsa tárgyát, addig a megnyilatkozások az írás jelenében áramlanak. Amikor a primer elbeszélő – akinek pozíciójával az olvasó is azonosul – idézi Rudolfot, aki elbeszéli, hogyan idézte fel magában az Anna Hårdtl által elmondottakat, az írást feltételező retorikai jegyek féken tartják azt az illúziót, hogy a „gondoltam”, „mondtam magamnak”, „gondolta” stb. formulák alanyában lássuk a megnyilatkozások forrását: ez azzal az énnel azonos, aki ír, s aki megteremti a hang fikcióját is. Az emlékezés tárgya néma volna az írás nélkül. Ennek az ellentmondásnak

---

<sup>237</sup> Bernhard, *Beton*, 19.

megfelelően az elbeszélő olyan mondatokat idéz, amelyek, bár sosem hangozhattak el, mégsem a sajátjai.

A jelekre utalt emlékezés itt bemutatott működése abban az eldönthetetlenségben nyilvánul meg a legleplezetlenebbül, amelybe a primer elbeszélő két *inquit*-formulája, a regény elején és végén álló „írja Rudolf” formula taszítja az olvasót. Bár a heterodiegetikus elbeszélő nem ölt testet, és nem fűz kommentárt az általa idézett elbeszéléshez, megfoghatatlan jelenléte felforgatja az olvasást. Míg ugyanis a megírás egyszeri, múltbeli aktusát az „írja” ige jelenideje eltünteti a szöveg mindenkori befogadása mögött – és tegyük hozzá, a dokumentált olvasói élmények csakugyan arról tanúskodnak, hogy a nyelv zeneisége magával ragadja a befogadót, skandál, együtt lélegzik a beszélővel – a „Rudolf” tulajdonnév az egyediség jelével látja el az írás szubjektumát, s így, akárcsak az (ön)idézés imént említett esetében, itt is marad valami, ami ellenáll a kisajátításnak, nem oldódik fel a tér- és időbeli helyettesítések sorában. Ez a valami azonban, lévén deiktikus funkciójú tulajdonnév, azoknak a motívumoknak a sorába lép be, amelyek, mint láttuk, a jelölő uralhatatlanságára, a jelölt inskripciójának esetlegességére, a tulajdonnév-funkció kérdésessé válására irányítják a figyelmet. Az „írja Rudolf” formula tehát nem csupán a távolságteremtés eszköze vagy a megismerés és kifejezés lehetőségeinek tudatában működtetett perspektivikusság narratív kifejeződése: az írás elején és végén álló szókapcsolat a halál lehetőségének kettős – és hogy a *Kioltás* mottójára utaljunk<sup>238</sup> – átkaroló jelzése. Annak árán látja el a szöveget az eredet jelével, hogy az ént névvé változtatja, s ezt az eredetet – mint hiányt – az egyes szám első és az egyes szám harmadik személy közötti ugrással leválasztja a szövegről.

---

<sup>238</sup> Bernhard, *Auslöschung*, 5: „Érzem, ahogy a halál szüntelen a karmai közt tart”.

Amit a tulajdonnevek kontextusából igyekeztem felfejteni, helyet kap a regény címében, és jeleneteződik a szöveg Anna Härdtlhez kötődő befejeződő részében is. A címben szereplő beton motívuma háromszorosan beépül a szövegbe. A "Beton" cím utal a felületre, ahová Anna Härdtl férje zuhant szállodai szobájuk erkélyéről; arra a kolumbáriumra, amelyben a holttesteknek csupán névtelen helyet juttat a mallorcai hatóság; és végül arra a betonfalra, amellyel szállodai szobájuk szekrényét kinyitva kénytelen farkasszemet nézni a Härdtl házaspár.<sup>239</sup> Ez utóbbi momentum visszautal Rudolf már említett szekrényjelenetére, s így illeszkedik a jelöléssel, illetve emlékrögzítéssel kapcsolatos motívumsorba. Anna Härdtl előbb a volt erkélyük alatti helyet, majd a palmai temetőt keresi fel Rudolf társaságában, azt a két helyet tehát, ahol férje holtteste feküdt, illetve fekszik; a két jelenetet azonban nem egyszerűen az emlékezés vagy a megmutatás szándéka köti össze, hanem ezen túlmenően Anna Härdtl gesztusai, amelyekkel szembefordul a tér jeltelenségével. A betontemetőben megpróbálja felragasztani férje fényképét a márványtáblára:

„fiatalember, mint sok millió másik, semmi különös, sovány, szomorú arcvonásokkal, inkább déli típus, nem bajuvár [...]ein Jüngling wie Millionen andere auch, ohne irgendetwas Ausserordentliches, mager, mit traurigen Gesichtszügen, eher ein südländischer Typus, dachte ich, kein bajuwarischer. [...] A fiatalasszony könnyes szemmel próbálta a magával hozott fényképet felerősíteni a márványtáblára, eleinte sikertelenül. Nálam véletlenül volt egy ragasztószalag-maradék, amellyel odaragasztottam a fotót a márványhoz. A fiatalasszony már korábban ceruzával felírta Isabella Fernandez neve alá a férje nevét, tehát hogy *Hans Peter Härdtl*, bár az eső elmosta kissé, világosan olvasható volt még.”<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Bernhard, *Beton*, 117; 120-121.

<sup>240</sup> Uo.119-121.



A szálloda tövében azokra a helyekre mutat rá, amelyek metonimikusan a férjére utalnak, de nem őrzik annak nyomát, jeltelenek: „Az ott a balkon, mondta a fiatalasszony, és rámutatott. És ott lent feküdt, mondta. Többet nem szólt.”<sup>241</sup> Mivel pedig a *Beton* maga sem haladja meg a jelölés benne elbeszélte aktusait, a "Beton" cím nemcsak tematikusnak, hanem – amennyiben arra is vonatkozik, ami a témáról szól – rematikusnak is tekinthető.<sup>242</sup> Mint láttuk, az említett két jelenetben ábrázolt cselekvéssel, a hiábavaló deixissel szembesít mind a nevek és megnevezettjeik disszociációját leleplező motivikus összefüggésrendszer, mind a narratív beszédhelyzet újraértelmezése, amely e disszociáció tükrében láttatja a függő beszéd feltételrendszerét.

A *Beton* éppúgy egy reggeli ébredéssel fejeződik be, mint a benne intertextuálisan idézett és fel is bukkanó *Combray*,<sup>243</sup> de az előbbi ébredésre az egzisztenciális rémület nyomja rá a bélyegét; míg Proust regénye, ha a *Le temps retrouvé* felől olvassuk, a múltó időn felülemelkedő emlékezés művének mutatkozik, a *Beton* tanúsága szerint minden emlékezés csak a hiányt erősíti meg.

Rudolf jegyzetei, melyeket egy évtizedes előmunkálatok ellenére sem elkészült Mendelssohn-Bartholdy-tanulmány *helyett* vet papírra, egy váratlan eseményre vezethetők vissza. A kontingencia, a megszakítottság biztosítja a szöveg létrejöttét<sup>244</sup> – ugyanaz, mint amivel Anna Härdtl és Rudolf találkozása, a fiatal férj halála, egyáltalán, a szereplők számításait keresztülhúzó valamennyi esemény szembesít; és ugyanaz, mint ami a médium természetét, a jelölés feltételeit is jellemzi. Ahogy a bolondos szomszéd is a véletlent lovagolja meg, hogy kiutat találjon egy helyzetből, Rudolfnak is csak a megszakítás teszi lehetővé az írást, ez vezet el a Mendelssohn-tanulmány *helyett*

---

<sup>241</sup> Uo. 123.

<sup>242</sup> Vö. Gérard Genette, *Paratexte*, Frankfurt: Campus, 1989, 80.

<sup>243</sup> Proust, *Az eltűnt idő nyomában* I, 195.

<sup>244</sup> Talán nem lényegtelen, hogy Rudolf egy helyen egy Mendelssohn-mű "zseniális tökéletlenségéről" beszél (Bernhard, *Beton*, 103).

létrejövő szöveghez – és ez a szöveg elbeszélőjét is kiteszi ugyanannak a disszociációnak, amely a történetben szereplő rámutató gesztusokban és a testektől elváló tulajdonnevekben megnyilvánul. Rudolf így módon osztozik Anna Hårdtl sorsában.

Oda lyukadtunk ki, ahová a Bernhard-szövegek orális mintázatát elemző Philipp Löser: a szolidaritáshoz. Löser, Bhabha nyomán, a nem autonóm, nem monádként önmagába zárt, hanem a másokkal való érintkezésre és szolidaritásra vonatkoztatott ágensről beszél, amelyre Löser szerint ékesszóló példa lehet az *Irtás* névtelen én-elbeszélője, aki a könyv végén csak fut, fut, mert “erről a *művészvacsoráról* a Gentzgassében írni fogok, anélkül, hogy tudnám, mit, egyszerűen *valamit* fogok írni, és futottam és futottam, és azt gondoltam, *azonnal* írok erről az úgynevezett *művészvacsoráról*”.<sup>245</sup> Ehhez a *Beton* fenti olvasata alapján legfeljebb két dolgot tehetünk hozzá (miután Löserrel egyetértve részletesen taglaltuk, miért nem vezet az oralitás a hang "bensőséges", logocentrikus fikciójához): egyrészt, hogy Bernhardnál az említett testiség szorosan összefonódik a test hiányával, vagyis a halállal, illetve azzal, ahogy a jelek és a testek elválnak egymástól; másrészt, hogy a szolidaritásból következő lehetséges cselekvés, amelyre Löser rákérdez, a *Beton* tanúsága szerint nem más, mint az *írás*, ez pedig, ellentétben azzal, amit a szövegben felbukkanó Proust-regény sugall, nem mutat túl a halálon, hanem a halálra mutat.

---

<sup>245</sup> Bernhard, *Irtás*, 219.

## Ugyanazt másként

### *A menthetetlen*

Akár az elbeszélések cselekményét, kronotoposzait, szereplőit, akár a narrációt vagy a nyelvi artikuláció szintjét tekintjük, Bernhard prózája meglehetősen monotonnak tűnik – olyan megállapítás ez, amely mögé sokan felsorakozhatnak: kritikusok és nem hivatásos befogadók egyaránt, a rajongók tábora éppúgy, mint a Bernhard írásait – részben a szóban forgó monotonia miatt – kevésbé kedvelőké. Egy *ars poetica* gyanánt is sokszor idézett filmmonológiájában maga Bernhard a monotonia látszólagos, illetve a befogadással összefüggő voltára hívja fel a figyelmet:

– az oldalak a falak, és ez elég is. Csak intenzíven *rájuk kell nézni*. Ha az ember *ránéz* egy fehér falra, megállapítja, hogy nem is fehér, *nem csupasz*. [...] Egy falon hasadékokat látni, apró repedéseket, egyenetlenségeket, férgeket. Fergeteges mozgás van a falakon. Tényleg tökéletesen hasonlítanak, a könyvoldal és a fal.<sup>246</sup>

Willi Huntman joggal jegyzi meg monográfiájában, Bernhard prózájának monotoníája nem önkényes irritáció vagy manír;<sup>247</sup> éppoly mértékben készlet a felfokozott befogadói szenzibilitásban megnyilvánuló ellenállásra, mint amennyire “elzsongít” szuggesztív ereje révén. Az egyhangúság, írja Huntmann, nem más, mint “pragmatikus szintű folytatása annak a küzdelemnek, amelyet a főszereplők tanulmányaikkal, a tudósítók

<sup>246</sup> Thomas Bernhard, “Drei Tage”, in: uő, *Der Italiener*, Salzburg: Residenz, 1971, 144-163, 153.

<sup>247</sup> Huntemann, *Artistik und Rollenspiel*, 183.

[Berichterstatter] pedig a főszereplővel vívnak.”<sup>248</sup> Az olvasás pragmatikájáról az elbeszélés, illetve a történet szintjére váltva azonban azt tapasztaljuk, hogy a monotónia, illetve a szenzibilitás témája olyan kontextusokban is felbukkan – gyakran mellékesnek tűnő szövegrészekben –, amelyek egészen más összefüggésbe helyezik a monotónia aktivizáló, szenzibilizáló hatására vonatkozó fenti megállapításokat.

Egyforma, de nem azonos dolgok megkülönböztetése (vagy a különbözők azonosítása), a nem látható megpillantásának vágya nem ritka motívum Bernhard szövegeiben. Hogy egy viszonylag korai és egy késői példát is említsünk, a *Die Mütze* (A sapka)<sup>249</sup> című 1967-ben megjelent elbeszélés hőse olyan emberek között keresi egy talált tárgy, egy sapka ismeretlen gazdáját, akik egytől-egyig egyforma, és a kérdéses példánnyal is megegyező sapkát viselnek. A zenekritikus Reger, az 1985-ös *Régi Mesterek* című regény főszereplője pedig összeakad egy angollal, aki birtokában van egy a Reger által minden másnap tüzetesen szemügyre vett Tintoretto-képpel, *A fehér szakállú emberrel* mindenben megegyező festménynek.<sup>250</sup>

Az itt értelmezendő műből, *A menthetetlenből*<sup>251</sup> sem hiányoznak az utóbbi példához hasonló, az elbeszélés problematikájához látszólag alig kötődő mozzanatok. Ilyen például a következő két részlet:

---

<sup>248</sup> Uo.

<sup>249</sup> Thomas Bernhard, „Die Mütze”, in: uő, *Prosa*, 16-37.

<sup>250</sup> A tökéletes hamisítvány fikciója kapcsán Radnóti Sándor is utal a *Régi Mesterekre*. Vö. Radnóti Sándor, *Hamisítás*, Budapest: Magvető. 1995, 154.

<sup>251</sup> A mű eredeti címében szereplő „Untergerher” szót hiába keresnénk szótárakban, ami nem csoda, mert az -er képző szabályosan csak szándékos cselekvéseket kifejező igékhez kapcsolódik. Magát az *untergehen* igét is nehéz volna visszaadni magyarul. Egy értelmező szótár (*Störig. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Stuttgart: Parkland. 1990) a következő jeletéseit sorolja fel: 1. a horizont alá süllyed, 2. a víz felszín alá süllyed, 3. gyilkosságnak esik áldozatul, megsemmisül, romba dől (nép, kultúra, birodalom), 4. elenyészik (hangja elenyészett a repülőgépek zajában). Egyébként az „Untergerher” szóra vonatkoztatva a mű több pontja is mintha Nietzsche *Zarathustrájára* játszana rá.

Micsoda dolog, hogy egy művésznek nincs érzéke saját anyanyelve iránt!, mondogatta Glenn. Évről évre ugyanolyan, ha nem is ugyanaz a nadrág volt rajta, lebegő lépteit apám bizonyára fenségesnek nevezte volna. Szerette a világos meghatározást, és gyűlölt mindent, ami pontatlan.”<sup>252</sup>

Mellesleg az apja gazdag ember. Bőrök, szőrmék [Häute, Fälle], mondta, jobban beszélt németül, mint vidéki osztrák diáktársaink.”<sup>253</sup>

Első olvasásra csak az első idézetben találni olyasmit, ami szempontunkból érdekes lehet: Glenn ugyanolyan, mégsem azonos nadrágjairól esik szó. Csakhogy a nadrágokra vonatkozó állítás – a Glenn járását jellemzővel együtt – meglepő módon két olyan mondat közé ékelődik, amelyek Glenn nyelvhasználatáról adnak leírást, a második idézetben pedig a nyelvhasználatáról szóló kijelentés következik látszólag szervesen a Glenn apjára vonatkozó mondat után. Ami a két idézetet mégis összeköti, ugyanakkor a szöveg szemantikai töréseire is magyarázatot adhat, az a “Häute” és a “Felle” szó, melyek homofón párjai a “heute” és a “Fälle” szavaknak; noha nem ugyanazok a szavak, hangalakjuk azonos, hallás után megkülönböztethetetlenek.

E kiragadott szöveghelyek persze csak akkor tekinthetők motívumnak, ha a szöveg egészére vonatkoztatva szimbolikus jelentést tulajdoníthatunk nekik. Nem annyira irodalomelméleti megfontolások, mint inkább a Bernhard-befogadástörténet számos, nem ritkán politikailag motivált, és a szövegek megértését aligha gazdagító félreolvasása láttán jegyezte meg újabban Reinhold Steingröver: “minden motívum fejlődését a teljes kontextusban kell nyomon követni és értelmezni. Ezzel elkerülhetővé válnak az elhamarkodott leegyszerűsítések”.<sup>254</sup> A továbbiakban – bár „teljes kontextus”

<sup>252</sup> Uo. 22. (Külön csattanó, hogy a harmadik mondatban szöveggrammatikai szempontból bizonytalan, Glennről vagy az apáról van-e szó.)

<sup>253</sup> Uo. 11; Bernhard, *Der Untergeher*, 16.

<sup>254</sup> Steingröver, *Einerseits und andererseits*, 61.



feltételezése nélkül, de igyekezve elkerülni az „elhamarkodott leegyszerűsítéseket” – arra próbálok meg rávilágítani, hogy a megkülönböztetés problémáját felvető fent idézett szövegrészek, amelyek sorát, mint látni fogjuk, az elbeszélés zárlatával lehet kiegészíteni, nemcsak hogy beemelhetők a mű értelmezésébe, de egy olyan olvasat kibontásához is hozzájárulnak, amely egyrészt más megvilágításba helyezheti az eddigi elemzések egyik fő aspektusát jelentő tematikus mozzanatot, a sikeres és a kudarcot vallott művész oppozícióját, másrészt ráirányítja a figyelmet a szöveg egy befogadói kérdésekre kétértelműséggel válaszoló, Schmidt-Dengler találó metaforájával „Umspringbild”-ként<sup>255</sup> jellemezhető mozzanatra – ez esetben egy olyan mozzanatra, amely szoros összefüggésben áll a szöveg „punctumával”, a fikció határán álló egyszerivel, kontingenssel.

Első lépésben áttekintek néhány tanulmányt, amelyek a szereplők konstellációját, különösen a sikeres művész, Glenn és a művészettel felhagyó Wertheimer oppozícióját állítják középpontba. Ezek után, számba véve a szövegben előforduló hangsúlyos helyettesítéseket (pl. a létrejött kézirat címe egy meg nem írt vagy megsemmisített kéziratéval egyezik meg), az epigonság, az utólagosság – vagy Borges *Pierre Menard*-jának kifejezésével élve, a „láthatatlan életmű” lehetőségének – problémája felé tolong el a kérdésfeltevést, ami végül az emlékezés igénye és az ennek feltételeket szabó jelhasználat viszonyához fog elvezetni.

---

<sup>255</sup> Lásd Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, 178.

## *A szereplők hierarchiája*

*A menthetetlen* cselekménye a szokásos bernhardi elemekből építkezik: az egyes szám első személyű névtelen elbeszélő ifjúkori barátja, az öngyilkosságot elkövető Wertheimer zizersi temetéséről Madridba tartva megszakítja a hazaútját, hogy megtekintse Wertheimer esetleges hátrahagyott feljegyzéseit, egy feltehetőleg hatalmasra duzzadt cédulagyűjteményt, és a közös barátjukra, a zseniális Glenn Gouldra vonatkozó megjegyzések alapján jegyzeteket készítsen. Ő maga ugyanis szintén Glenn Gouldról készül írni, és a sokadik sikertelen próbálkozással a háta mögött újabb koncepciót dédelget. Mindez az elbeszélő belső monológjából bontakozik ki; a „külső” cselekmény igen korlátozott: az elbeszélő belép a wankhami fogadóba, hosszasan várakozik a fogadósnéra, akivel aztán elbeszélget a vendégszobában; később átsétál a Wertheimer-család traichi házába, ahol barátja inasától, Franztól nem csupán a cédulák elégetéséről értesül, hanem Wertheimer utolsó heteinek karnevaleszk eseményeiről is. Legvégül az utóbbi események színteréül szolgáló ház nappalijában elindítja a nyitva hagyott lemezjátszón talált Glenn Gould-lemezt, Bach *Goldberg-variációit*. A regény nagy részét nem a külső történések elbeszélése teszi ki, hanem az elbeszélő monologikus reflexiói, amelyek a három barát viszonya körül forognak, kezdve 28 évvel azelőtti találkozásukkal Horowitz salzburgi kurzusán és e találkozás mind Wertheimerre, mind az elbeszélőre nézve megsemmisítőnek bizonyuló következményeivel.

A már többször idézett Huntemann egy “művész-trilógia” tagjának tekinti *A menthetetlen*.<sup>256</sup> A mű, vélekedik Huntemann, a vele szoros egységet alkotó két másik

---

<sup>256</sup> Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel*, 45.

regénnyel, a *Régi Mesterekkel* és az *Irtással* együtt a művészet abszolutizálásának a korábbi elbeszélő szövegekben elkezdett kritikáját írja tovább, de immár nem az abszolutizáló törekvés belső logikáját feltáró allegória formájában, hanem az elbeszélés anyagát tekintve valóságközelibb módon, „»realisztikusabb« művészfigurák, és azok művészi-művi egzisztenciájának példáján”. A homodiegetikus elbeszélő mindhárom esetben egy végig kiartott, epizodikus és akronikus felépítésű monológban emlékezik vissza egy művészhez fűződő élményeire, amelyek arra készítetik, hogy feljegyzéseket készítsen. Különbözőképp, de a kudarc történetei mind.<sup>257</sup> *A menthetetlen* és az *Irtás* szereplő-konstellációjának párhuzamából kiindulva Huntemann egy-egy alfejezetet szentel a “kudarcot vallott” és a “sikeres” művészeknek.

Az első típus megtestesítője, Wertheimer azért hagy fel a zongoravirtuózi pályával, mert Glenn Gould zongorajátékát meghallva rádöbben, hogy már nem lehet hangszerre legjobbjá; elszigetelődik, a közelebről meg nem határozható “szellemtudományokba” veti magát. A perfekcionizmus mindent beárnyékoló kudarc – amely annál megalázóbb, mivel a művészi gyakorlat, miként az elbeszélő számára is, a családi elnyomásból való szabadulás útját jelenti – mégsem az egyetlen tényező, amire Wertheimer öngyilkosságát vissza lehet vezetni: az ok éppoly bizonytalan marad, mint amennyire többszörösen is determinált a tett.<sup>258</sup> *A Korrektúra* Roithameréhez hasonlóan Wertheimer is addig “húz” a kudarcára reflektáló kéziratból, amíg az a címére nem zsugorodik – *A menthetetlen*. A kifejezés az ellentétes, sikeres típust megtestesítő Glenn Gouldtól származik, aki nem szenved az önmagát illető kétségektől, és függetlenül

---

<sup>257</sup> Uo. 46.

<sup>258</sup> Lásd Bernhard, *A menthetetlen*, 136.f.: “Újra meg újra rákérdezőnk az okra, és egyre-másra újabb lehetőségekre bukkanunk, gondoltam, Wertheimer halálának voltaképp Glenn halála volt az oka, gondoltam újra meg újra, és nem az, hogy Wertheimer nővére Duttweilerhez ment Zizersbe. De azt is mondjuk, hogy az ok jóval mélyebben van, az ok a Goldberg-variációkban van, amit Glenn a Horowitz-kurzus idején játszott Salzburgban, az ok a *Wohltemperiertes Klavier*, gondoltam, és nem az a tény, hogy Wertheimer nővére negyvenhat éves korában otthagya Wertheimert.”



magát társadalomtól, tisztán „művészeti produktummá”, “művészet-géppé [Kunstmaschine]”<sup>259</sup> alakítja önmagát.

Reinhild Steingröver *Einerseits und andererseits* című könyvében árnyaltabb képet fest a szereplők viszonyairól, és a fentebb leírt hierarchikus oppozíció viszonylagos voltának hangsúlyozásával meggyőzőbben világít rá az abszolútum hajszolására irányuló, Huntemann által is jelzett kritikára. Először is nem sikeres és sikertelen művésztől beszél, hanem a művészetről való gondolkodás 19-20. századi diskurzusába beírt fogalmakról: zseniről és epigonról. Másodszor, nem feledkezve meg arról, hogy a zsenifogalom eleve csak konstrukcióként állhat rendelkezésre, szem előtt tartja a Gould-ábrázolás szubjektivitását. Miután megállapítja, hogy az elbeszélő “éppúgy nem vonja kétségbe Gould zsenialitását, ahogy nem is igyekszik szisztematikusan alátámasztani, de még definiálni sem”,<sup>260</sup> rámutat az elbeszélő nevetségességig menő elfogultságára és annak kudarcára, hogy az “ő Glennjének”<sup>261</sup> írásművében megfelelő kifejezési formát találjon. Nemcsak a hiperbolikus szerkezetek árulkodnak a szubjektivitásról, a látszólag mellékes kijelentéseknek a durva általánosításig való fokozása vagy az a variációs eljárás, melynek során az általános érvényű és gyakran sokkoló tartalmú kijelentés egy-egy konkrét példára redukálódik; a szövegstruktúra azt sem teszi lehetővé, hogy az elbeszélő gondolatait elválasszuk a függő beszédben idézett Glenn Gould-szövegektől. A szubjektivásra utaló elemek feltárása azonban csak az első lépés Steingröver számára, hogy bemutassa a zseni-kép relativizálását Bernhard szövegében. Azokra a tanulmányokra támaszkodva, amelyek a Bernhard próza struktúrájának a fuga kompozicionális elveivel való párhuzamait elemzik, úgy vélekedik, hogy a Glenn Gould előadóművészetének foglatatát jelentő Goldberg-variációkat nem csupán tematizáló,

<sup>259</sup> Uo. 74; 83; Bernhard, *Der Untergeher*, 118; 132.

<sup>260</sup> Steingröver, *Einerseits und andererseits*, 71.

<sup>261</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 73.

hanem – többek között az alapmotívumok ismétlésével és variációjával, az expozicionális kezdet, illetve a klimaktikus befejezés nélkülözésével – exemplifikáló szöveg a művészet “helyben járását”, stagnálását viszi színre. “Mivel azonban ez a színrevitel maga is művészien megformált, a 20. század művészi termésének negatív mérlege oly sikerülten strukturálódik, hogy ezáltal új művészi forma jön létre: a mesteri szintre emelt epigonságé.”<sup>262</sup> Rámutatva a zseni és az epigon közötti határ elmosódására, Steingröver amellet érvel, hogy *A menthetetlen* zseni-konstrukciója, jóllehet bizonyos pontokon érintkezik a zseni kanti vagy schopenhaueri jellemzésével, elszakad a zseniális művésztől kialakított hagyományos képtől. És nem csupán az originalitás tekintetében. Mint Steingröver írja, Bernhard játékot űz a bevett zseni-attribútumokkal, úgymint az öntudatlan és érdek nélküli alkotásmód vagy a “legmélyebb bölcsesség” felfedése a személyiség mindennapi határainak transzcendálása által.<sup>263</sup> *A menthetetlen* „művészetfelfogással” is rendelkező Glenn Gouldja,<sup>264</sup> akinek a maga művészetében való feloldódása nem “a világ lényege” felé nyitja meg az utat, hanem a hangszerrel való eggyéválásban, a teljes instrumentalizálódásban csúcsosodik ki,<sup>265</sup> Steingröver szerint pusztán ironikus felidézése lehet a korábbi zseni-elképzeléseknek. A zseni és az epigon hierarchiáját azonban azzal borítja fel csak igazán Bernhard szövege, hogy az elbeszélő által megjelenített zseni létezése közvetlenül ellenképétől, Wertheimertől függ, “sőt bizonyos mértékig csak a virtuóz Wertheimer (öntudatlan) megsemmisítésén keresztül lesz lehetséges”.<sup>266</sup> A zseni és az általa elnevezett “Untergeher” egymás kölcsönös megjelölése által definiálódik; Glenn Gouldot eszerint az teszi zsenivé, akit Gould a

<sup>262</sup> Reinhild Steingröver, *Einerseits und andererseits*, 76. p.

<sup>263</sup> Steingröver ezt főleg Schopenhauer-idézetekre támaszkodva fejt ki.

<sup>264</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 11.

<sup>265</sup> Uo. 74. f.

<sup>266</sup> Steingröver, *Einerseits und andererseits*, 86. p.

maga részéről megsemmisít. Ez az utóbbi mozzanat teszi Steingröver értelmezését újszerűvé, a szélsőséges szubjektivitás és annak reflexiója ugyanis Bernhard szövegeire általában is érvényes, és már rég felfigyelt rá a szakirodalom.

Lutz Köpnick értelmezése<sup>267</sup> szintén a mű kritikus-emancipatorikus mozzanatát emeli ki, míg azonban Steingröver a zseni-kritikára helyezi a hangsúlyt, ő egy olyan hagyomány továbbírását pillantja meg Bernhard szövegében, amely fizikai, illetve mentális pusztító erőt tulajdonít a zenének, akárcsak azok a művek, amelyekhez Köpnick visszanyúl, E. T. A. Hoffmantól Thomas Mannon át magáig Bernhardig. Köpnick szerint *A menthetetlenben* a zenével szembeni ellenállás négy fázisa különíthető el. Az elsőt a zenéléstől való visszavonulás jellemzi, a másodikat a zenéről való írás, a névtelen elbeszélő által gyakorolt zenekritika; a harmadik fázis a zenehallgatásé, a bizonyos távolságot feltételező recepciójé, a negyedik pedig a zenének az írásban való *Aufhebungja*, ami a *Goldberg-variációkat* strukturálisan transzponáló szövegben magában történik meg.

Látható tehát, hogy míg Huntemann beéri azzal, hogy a szereplőket a siker-kudarc tengelyre állítsa, és felfedezze Wertheimerben a kudarcot valló bernhardi típust (Glenn Gouldot mindenekelőtt a reflexió hiánya különbözteti meg tőlük), addig Steingröver a szerző retorikájának általa alapvetőnek vélt karakterjegyét, az antitetikus alakzatokat vetíti rá a zseni-konstrukció problematikájára. Köpnick pedig, nem annyira a zseni Glenn Gould, mint inkább a romantikus hagyomány perspektívájából értékelt zene remediumát tartva szem előtt, mindenekelőtt *A menthetetlen* szövegére mint a *Goldberg-variációk* sajátos ismétlésére összpontosít, amely arra törekszik, hogy „Bach kompozíciójának eredetileg terapeutikus szándékát [...] Wertheimerre gyakorolt

---

<sup>267</sup> Lutz Köpnick, „Goldberg und die Folgen, zur Gewalt der Musik bei Thomas Bernhard”, in: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 23:2 (1992), 267-290.

megsemmisítő befolyása ellenében helyreállítsa”.<sup>268</sup> A későbbiekben majd a Steingröver által is járt utat követem, amennyiben a szereplők első olvasatra egyértelműnek tűnő hierarchiáját próbálom relativizálni; de nem a zseni-konstrukcióra, hanem a műalkotásokhoz (illetve a kulturális hagyományhoz) való viszonyra, az utólagosság problematikájára vonatkoztatva; ennek során, akárcsak Köpnicknél, fontos szerep jut majd a *Goldberg-variációkat* imitáló szövegkompozíciónak is.

### *Helyettesítések*

*A menthetetlen* címe megegyezik egy főszövegen belül szereplő, történetbeli címmel. Ez az összefüggés nem egyszeri eset Bernhard 80-as években írt szövegeiben. Ahogy a *Die Billigesserben* a főszereplő Koller tervezett írásának címe adja a regénycímet, a *Kioltás* címe pedig a másodfokú elbeszélő, Murau minden jel szerint a regény szövegével – kis híján – azonos kéziratának tervezett címével egyezik meg, *A menthetetlenben* is megtaláljuk ezt a fikció határaival űzött játékot. *A menthetetlen* (Der Untergeher) kifejezés – természetesen a fiktív – Glenn Gould leleménye;<sup>269</sup> jelentését nem lehet pontosan meghatározni, de még körülhatárolni sem. A “zseniális” kifejezés nemcsak Glenn Gould és az elbeszélő szavajárása lesz, hanem maga Wertheimer is használja:

---

<sup>268</sup> Uo. 285.

<sup>269</sup> Bernhard, *Menthetetlen*, 30: “Glenn a legnagyobb előszeretettel használta azt a kifejezést és fogalmat, hogy menthetetlen, pontosan emlékszem, ez a szó a Sigmund Haffner utcában jutott eszébe.”

Ki akart adni egy könyvet, de erre nem kerülhetett sor, mivel folyton változtatott a kéziratán, annyiszor és addig változtatott rajta, míg a kéziratból nem maradt semmi, a változtatás végül abból állt, hogy az egész kéziratot áthúzta, s végül nem maradt belőle más, csak a cím: *A menthetetlen*.<sup>270</sup>

Azt a címet tehát, amelyet Wertheimer szán soha el nem készülő könyvének, egy olyan elbeszélő szöveg viseli, amely Wertheimerről (is) szól. Az elbeszélő szövege helyébe lép Wertheimer szövegének. Másfelől azt is tudjuk, hogy az elbeszélő szintén egy írásművön dolgozik („*Glenn Gouldról*”),<sup>271</sup> amelynek sokadszorra rugaszkodik neki egy újabb tervvel:

Ha csakugyan újból megpróbálkozom Glenn Gould leírásával, gondoltam, akkor ezen belül azzal is foglalkoznom kell, milyennek írta le ő Wertheimert, és kérdés, ki áll majd ennek a leírásnak a középpontjában, Glenn Gould avagy Wertheimer, gondoltam. Glenn Gouldból fogok kiindulni, a *Goldberg-variációkból* és a *Wohltemperiertes Klavierből*, de ebben a leírásban, ha rajtam áll, döntő szerepe lesz Wertheimernek, hisz én mindig is kapcsolatba hoztam Glenn Gouldot Wertheimerrel, mindegy, milyen kapcsolatba, és fordítva, Wertheimert Glenn Goulddal, és mindent egybevéve talán mégiscsak Glenn Gould játszik nagyobb szerepet Wertheimerrel kapcsolatban, mint fordítva. Valójában a Horowitz-kurzusból kell kiindulnom, gondoltam, a Leopoldskroni szobrászházból, abból a tényből, hogy egymástól teljesen függetlenül bukkantunk egymásra, huszonnyolc évvel ezelőtt, életre szólóan, gondoltam.<sup>272</sup>

A terv láthatólag több olyan vonást mutat, amely a regény szövegének is sajátja. A barátok egymáshoz fűződő kibogozhatatlan kötelékeivel, a salzburgi kiindulási ponttal az idézett leírás ugyanúgy illik *A menthetetlen* szövegére, mint az elbeszélő által

---

<sup>270</sup> Uo. 49. f.. A permanens tagadásról mint alkotásmódról lásd Elrud Ibsch, „Von Hypothese zur Korrektur. Die Widerlegung als Denk- und Gestaltungsprinzip in Thomas Bernhards »Korrektur«”, in: Albrecht Schöne (szerk.), *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Tübingen: Niemeyer, 1986, 186-191.

<sup>271</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 32.

<sup>272</sup> Uo. 139.

tervezett Glenn Gouldról szóló írásra. Vagyis nemcsak az elbeszélő *Menthetetlen*e lép Wertheimer írása helyébe, hanem a Wertheimertől – és közvetve Glenn Gouldtól – származó cím is valaminek a helyébe lép: a *Glenn Gouldról*t helyettesíti. Egyrészt nem a várt jön létre, hanem valami más; másrészt a létrejött írások, utalásként valami távollévőre, a létre nem jött írások jeleiként is értelmezhetők. Az egymásra utaló írások mellett egyébként a szövegben több olyan hely is van, ahol szembetűnő egy-egy ehhez hasonló jelölő viszony. A fogadóban kiakasztott fényképről az elbeszélő azt gondolja, “a vendéglősné minden bizonyal nemcsak nagybátyja iránti hálából szögezte ki a falra a fényképet, [...] hanem azért is, hogy hogy ne hagyja végképp feledésbe merülni”.<sup>273</sup> Szintén a fogadóban történik, alig néhány oldallal korábban, hogy az elbeszélő jobb kezének mutatóujjával egy nagy W-t ír a porlepte szekrényajtóra.<sup>274</sup> a szimbolikus-szimbolizáló gesztus egy olyan gondolatmenetet zár le, melynek középpontjában Wertheimer temetése, illetve a döblini temetőben álló Wertheimer-kripta áll. De említhetjük a *Goldberg-variációkat* is, amely, mint arról a következő idézet tanúskodik, Glenn Gouldot is képviseli: “Eközben újra meg újra felálltam a fotelból, és fel-alá járkáltam a dolgozószobámban, abban a hiszemben, hogy Glenn *csakúgyan* az én lakásomban játssza a *Goldberg-variációkat*”.<sup>275</sup> A közvetlenül barátai halála után megnyilatkozó narrátor saját maga által is definiált beszédhelyzetét tekintve<sup>276</sup> nem meglepő a jel alapvető funkciójának hangsúlyozása, és egybe is vág a *Korrektúra* utáni Bernhard-szövegek emlékező tendenciájával, amit ebben az esetben a valós Glenn Gouldra irányuló referencia is kiemel (és tovább bonyolít).<sup>277</sup> De a helyettesítések

---

<sup>273</sup> Uo. 123.

<sup>274</sup> Uo. 115.

<sup>275</sup> Uo. 55. f.

<sup>276</sup> Uo. 31.

<sup>277</sup> Gould egy évvel a regény megjelenése előtt halt meg; a fiktív Gould halála ugyancsak egy évvel az elbeszélő jelene elé datálódik.

különböző esetei, túl az őket generáló hiányon,<sup>278</sup> szorosan összefüggnek az “abszolútummal való érintkezés”<sup>279</sup> problematikájával is.

A regény Glenn Gouldja – és ez az elbeszélő, illetve a mindenkori fokalizátor Glennje –, noha sok mindenben megfelel annak a képnek, amelyet a valós Glenn Gouldról különböző dokumentumok alapján kialakíthatunk, azt a vágyképet testesíti meg, amely felé számos Bernhard-szereplő törekszik. Éppoly kíméletlen önmagával, mint másokkal szemben; kizárólag a művészetre koncentrálva, tudatosan elszigetelődve minden esetlegest kiküszöböl, tökélyre fejleszti művészetét. Gould “matematikus”, “rendfanatikus”, a “totális rend” megteremtője – a kifejezések azt a fajta művészlétet írják le, melynek megragadása a *Korrektur*-beli gúlaépítés-allegóriában teljesedik ki. Glenn, a “művészet-gép”<sup>280</sup> arra törekszik, hogy szubjektivitása maradéktalanul feloldódjon a művészetében:

Voltaképpen zongora akarunk lenni, nem ember, hanem zongora [...] menekülünk az embertől, aki vagyunk, hogy egészen zongorává váljunk, ami azonban, bárha nem akarjuk is elhinni, nem sikerülhet, mondta. [...] Az ideális az volna, ha én volnék a Steinway, nem lenne szükségem Glenn Gouldra, mondta, ha én volnék a Steinway, Glenn Gouldot tökéletesen nélkülözni tudnám. [...] Egy napon arra ébredni, hogy a Steinway és Glenn egy és ugyanaz, mondta, gondoltam, Glenn Steinway, Steinway Glenn egyedül Bachért.<sup>281</sup>

Hogy a Horowitz-kurzus alatt játszott Goldberg-interpretáció és az évtizedekkel későbbi hangfelvétel között az elbeszélő nem észlel különbséget, az ennek a tökéletességre törekvésnek a jegyében értelmezhető; de arra is fényt vet, miért mondhatja Glenn

<sup>278</sup> A szöveg a temetésről beszámoló rész után határozottan a nekrológ stílusát mutatja.

<sup>279</sup> Mittermayer, *Thomas Bernhard*, 94.

<sup>280</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 83.

<sup>281</sup> Uo. 74. f.

Gouldról az elbeszélő: “A kiúttalanság végzett vele, amibe e közel negyven év alatt *belejátszotta* magát”.<sup>282</sup>

Ennek a Glenn-képnek további sajátossága, hogy minden esetlegest a maga szolgálatába állít, meghatározott értelmet ad neki, ami aztán kényszerítő erővel jelentkezik mások számára is.

Glenn csinált Horowitzból tanárt, és nem Horowitz csinálta Glennből a zsenit, aki lett, gondoltam.<sup>283</sup>

Glenn végső soron kihasználta bennünket a saját céljára, gondoltam, mindent kihasználta, ha nem is tudatosan, csak hogy ő lehessen a Glenn Gould [...] Nekünk, Wertheimernek meg nekem, fel kellett adnunk, hogy szabaddá tegyük az utat előtte. Ezt a gondolatot valamikor nem éreztem olyan abszurdnak, mint most, gondoltam.<sup>284</sup>

De valójában Wertheimer katasztrófája abban a pillanatban bekövetkezett, amikor Glenn Gould azt mondta neki, hogy *menthetetlen*, gondoltam.<sup>285</sup>

Az abszurditásra vonatkozó megjegyzés a mindent uraló zseni képének, pontosabban a szereplők viszonyrendszerének konstrukció-voltáról árulkodhatna, e konstrukció törvényei mégis érvényesnek látszanak, minden elemet meghatározva – *A menthetetlen* mottója is ezt az értelmezési mintát helyezi előtérbe: “*Jó előre eltervezett öngyilkosság, gondoltam, nem kétségbeesés szülte meggondolatlan tett.*”<sup>286</sup> Bár a magyarázatkeresés újból és újból eltolódik, az elbeszélő szükségszerűen bekövetkező eseményekről beszél.

---

<sup>282</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 7.

<sup>283</sup> Uo. 76.

<sup>284</sup> Uo. 52.

<sup>285</sup> Uo. 137.

<sup>286</sup> Uo. 5. Hasonló értelmű részlet a következő is: „*Wertheimer öngyilkossága meg volt kártyázva*” (Uo. 57).



Nem elég, hogy az események valamilyen kényszernek látszanak engedelmesskedni, amely a szereplők elnagyoltan és ellentmondásosan ábrázolt alkatából, szocializációjából, környezetéből fakad, és átláthatatlan determinációk hálójává fonódik, az elbeszélő évszázadokon át lappangó végzetté fokozza ezt az erőt – de csak hogy mindjárt a „sorsdöntő” pillanatok véletlenszerűségéről bocsátkozzon fejtegetésbe, vagyis hogy Wertheimer három évtizeden át tartó pusztulástörténetét egyetlen végzetszerű vagy véletlen pillanatra vezesse vissza:

Glenn Gould bizonyára nem a zsenijét köszönheti Horowitznak, gondoltam, Wertheimer ellenben minden további nélkül *Horowitzot* teheti felelőssé pusztulásáért és megsemmisüléséért, gondoltam, hisz Wertheimert Horowitz neve csalta Salzburgba, a Horowitz név nélkül sose ment volna Salzburgba, de legalábbis nem ebben a számára végzetes évben. A *Goldberg-variációk*, melyet végső soron arra szántak, hogy elviselhetővé tegye az álmatlanságot egy élethossziglan álmatlanságban szenvedőnek, gondoltam, megölte Wertheimert. Eredetileg *kedélygyönyörködtetőnek* szánták, és csaknem kétszázötven évvel később megölt egy reménytelen embert [...] Ha huszonnyolc évvel ezelőtt Wertheimer nem ment volna el a Mozarteum első emeletén a harminchármas szoba előtt, ha jól emlékszem, pontosan délután négy órakor, akkor huszonnyolc évvel később nem akasztotta volna fel magát a Chur melletti Zizersben, gondoltam. Wertheimernek az lett a végzete, hogy pontosan abban a pillanatban ment el a Mozarteum harminchármas szobája előtt, amikor Glenn Gould ebben a szobában az úgynevezett *Áriát* játszotta.<sup>287</sup>

A véletlen esemény ebben az esetben egy műalkotás sajátos recepciója, amelyet hangsúlyozott történeti aspektusa ironikus megvilágításba helyez – a mű a szándékolt hatás ellenkezőjét váltja ki. Ez a történetiség – sőt már az is, hogy *A menthetetlen* elbeszélője nem a művel foglalkozik, hanem azzal, ami a művet körülveszi –

---

<sup>287</sup> Uo. 139. f.

viszonylagossá teszi azt az önazonosságot, amellyel Glenn Gould, illetve az általa játszott *Goldberg-variációk* kölcsönösen felruházzák egymást. Glenn Gould vágyát, hogy kikapcsolja önmagát az “interpretációból” – “*Steinway Glenn egyedül Bachért*” –, igazolni, beteljesíteni látszik a totális identitásra utaló mozzanat:

fel-alá jártamban megpróbáltam rájönni, mi a különbség a két *interpretáció* között, ezek között a lemezek és a huszonnyolc évvel ezelőtti *interpretáció* között, amelyre Horowitz és a mi, azaz Horowitz és az én fülem hallatára került sor a Mozarteumban. Semmiféle különbséget nem tudtam felfedezni. Glenn már huszonnyolc éve úgy játszotta a Goldberg-variációkat, mint ezeken a lemezeken, amelyeket mellesleg ötvenedik születésnapomra küldött [...].<sup>288</sup>

Miközben az elbeszélő Glennje szinte eggyé válik a hangszerével, illetve a Goldberg-variációkkal, kiküszöbölve minden esetlegest, felfüggesztve az időt, és végső soron beteljesítve önmagát, az elbeszélő, állítása szerint, egy olyan készséggel, sőt művészettel dicsekedhet, amely ellentmondani látszik az identitás emphatikus elképzelésének, annál inkább illeszkedik viszont az egymást helyettesítő szövegek már említett gondolatához. Olvasási szokásairól szólva kijelenti, hogy mindig ugyanazokat a könyveket veszi a kezébe, ugyanazokat az írókat, ugyanazokat a filozófusokat, de úgy olvassa őket, mintha mindig egészen mások volnának. „Igazi művésszé, magasrendű, egészen magasrendű művésszé fejlesztettem azt a képességemet, hogy ugyanazt mindig mint valami egészen mást fogadjam magamba”.<sup>289</sup> Az időbeliség, melynek tudata a műveket befogadásuk történetiségébe helyezi, szimbolikusan is kifejezésre jut a Wertheimer-kriptáról adott leírásban – az ember művének múltékonyságát érzékeltető

---

<sup>288</sup> Uo. 56.

<sup>289</sup> Uo. 38.

toposz sajátos újraírása azt a szövegrészt ellentétezi, amelyben az elbeszélő elmeséli, milyen kíméletlen határozottsággal fűrészelte el Glenn az ablaka előtt álló kőrist:<sup>290</sup>

A Wertheimer-kriptát, amely ott volt *mindjárt* az úgynevezett Lieben-kripta és a Theodor Herzl-sírbolt mellett a döblingi temetőben, többször is felkerestem Wertheimerrel, akit egyáltalán nem zavart, hogy a hatalmas gránittömböt, amibe a Wertheimer-kriptába eltemetett Wertheimerek neve volt belevésve, az idők során tíz-husz centivel elmozdította a kriptából kinövő bükkfa; nővére mindig rá akarta venni, hogy távolíttassa el a bükkfát és a gránittömböt állíttassa vissza eredeti helyére, őt viszont nem zavarta az a tény, hogy a bükk szabadon nőtt ki a kriptából és elmozdította a márványtömböt, ellenkezőleg, valahányszor elment a kriptá előtt, mindig megcsodálta a bükköt és a minden alkalommal méginkább elmozdult gránittömböt.<sup>291</sup>

Látható tehát, hogy a kvázi-teleologikus, kvázi-totalizáló gondolkodás, amely nem enged teret a jövő mindenkori nyitottságából származó esetlegességeknek, bár uralni látszik az elbeszélést, itt-ott átadja a helyét a véletlenről számot adó passzusoknak, illetve a művek azonosságát a befogadás történetiségében kétségbe vonó – a Wertheimer-kripta esetében szó szerint kimotozó – szemléletnek. Minthogy ez a meglátás összhangban áll Köpnick értelmezésével, amely a Goldberg-variációk kompozícióját a nyelv médiumába transzponáló, tehát másként megismétlő szövegben látja a letális hatású zenétől való szabadulás lehetőségét, érdemes ezen a ponton egy pillantást vetni az elbeszélésnek erre az aspektusára is.

---

<sup>290</sup> Uo. 71. f.

<sup>291</sup> Uo. 115.

## „Aus den Fugen geraten”

„[A] téma nem zárt, hanem szétsugárzó, a variációk körkörösén helyezkednek el, nem egyenes vonalban, [...] ez a zene nincs tekintettel se tetőpontra, se valódi kifejletre” írja a valós Glenn Gould a *Goldberg-variációkról*,<sup>292</sup> és ez a nem-lineáris, témákat variáló technika kétségtelenül jellemzi Bernhard prózáját, legkésőbb *A menthetetlen*ől. Ha hihetünk Gregor Hensnek, *A menthetetlen* különösen közel áll Bach művéhez, mégpedig a kontrapunkt-technika következetesen végigvitt irodalmi alkalmazása miatt. „A szólamok párhuzamos vezetésétől a témának a három szólam egyikében (tehát az antitézisben) való inverzióján át a téma egyszerű továbbvezetéséig egy másik szólamban minden játékmódját felleljük ennek a technikának”.<sup>293</sup> A „gondoltam” inquit-formula használata, amely a kocsmárosné belépéséig 164-szer fordul elő, és így döntő szerephez jut a szöveg strukturálásában, Gregor Hens szerint a *Goldberg-variációk* kompozícióját összetartó, az *Ariában* bevezetett *ostinato* basszusmenetnek feleltethető meg, a témák hirtelen bevetése pedig a szűkmenetre emlékeztet. Ha mindebben a szöveg zenei transzcendálását akarnánk látni, alighanem bonyolult elméleti modellre lenne szükség a mű intermediális sajátosságainak megragadására; enélkül mindez merő spekuláció volna. Itt azonban pusztán arról van szó, hogy *A menthetetlen* bizonyos szövegjegyei kézenfekvővé teszik, sőt kiprovokálják, hogy megfeleltessük a *Goldberg-variációknak*. Folytatva hát a sort: a szöveg Bernhardtól szokatlan kezdetére is elfogadható magyarázattal szolgál a kontrapunktikus modell. Míg a szerző más későbbi prózai szövegei, ha a mottótól eltekintünk, legfeljebb két, külön

<sup>292</sup> Idézi Steingröver, *Einerseits und andererseits*, 97 [magyarul: Glenn Gould, „A Goldberg-variációk”, in: uő, *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások*, Budapest: Európa, 2004, 26; vö. még Köpnick, „Goldberg und die Folgen”, 285.

<sup>293</sup> Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, 46.

címet viselő részre tagolódnak, legtöbbször azonban nem mutatnak tipográfiai tagolódást, addig *A menthetetlen*, noha korántsem megszokott arányok szerint, bekezdésekre oszlik: egy 4, egy 3 és egy 5 soros bekezdést egy 243 oldalas követ. Ez azonban, mint Hens rámutat, megfelel a klasszikus fűga kevés definitorikus ismérvei egyikének, miszerint a téma – olykor csak egyszerű fordulat, klisé, olykor kibontott téma – először egyetlen szólamként jelenik meg – ahogy a *Goldberg-variációk* *Aria*jához hasonlóan *A menthetetlen* első három bekezdésében is felcsendül a mű alapvető témája –, majd egy többnyire egy kvarttal vagy kvinttel eltolt kísérő szólamban imitálódik válaszként, s aztán a feldolgozás során a téma és a válasz minden szólamon végigvándorol, részben második (és harmadik) motívum hozzáadásával, különböző kontrapunktikus variációk révén bonyolítva a kérdés motivikus ismertetőjegyét.<sup>294</sup> Az egy-egy szakaszt átfogó, motívumok variációjára épülő kompozíció a hetvenes évektől kezdve ugyan általános Bernhard prózájában, a fűgaszerű ellenpontoszó technika azonban, mint Hens állítja, csak *A menthetetlenre* jellemző, amelyben három szólam váltja egymást: Glenné és az általa meghatározott szólamok, Wertheimeré és az elbeszélőé.<sup>295</sup> Ebben az értelemben minden olyan kérdésre, amely a cselekmény motivációját érinti, csakis a kompozícióból adódó kényszer adhat feleletet. Az „ok jóval mélyebben van – mondhatjuk az elbeszélővel –, az ok a Goldberg-variációkban van”.<sup>296</sup> Meggyőzően alátámasztja ezt az értelmezést, hogy épp az elbeszélés vége felé szerzünk tudomást a Wertheimer öngyilkosságát közvetlenül megelőző „mulatozásról”, amelyre Wertheimer népes művész-társaságot hívott össze.

<sup>294</sup> Vö. Hens, *Thomas Bernhards Trilogie*, 1999, 47.

<sup>295</sup> Hens, *Thomas Bernhards Trilogie*, 50. Hens nem elbeszélői szólamokról, és nem is az idézetekkel vagy a függő beszéddel ültetett játékról beszél, hanem a három szereplőhöz köthető témák váltakozásáról.

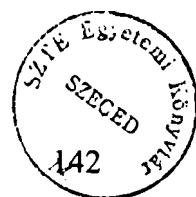
<sup>296</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 137.

Wertheimer, mielőtt Svájcba ment, két hétre vendégül látott Traichban egy sereg embert, napokig tartott, amíg ő, Franz meg a társa megint rendbe hozott mindent, bécsieket [...] Wertheimer, ami pedig még neki, Franznak is feltűnt, *féktelenül* viselkedett a társaságukban, ezekben a napokban és hetekben teljesen megváltozott. [...] De ami neki, Franznak, a leginkább feltűnt, [...] hogy tudniillik Wertheimer egy zongorát hozatott Salzburgból [...] és ezen a zongorán játszott, először csak magának, aztán, amikor már az egész társaság itt volt, ennek a társaságnak, Bachot játszott nekik, mondta a Franz, Händelt és Bachot, ami pedig már több mint tíz éve nem fordult elő. [...] Talán az örületbe akarta kergetni őket a zongorajátékával [...] neki, Franznak, [...] az a gyanúja, hogy Wertheimer megvesztegette a vendégeket, pénzt adott nekik, hogy maradjanak Traichban [...]. Mindig csak Bach és Händel, mondta a Franz, szünet nélkül, *az öntudatlanságig*. Utoljára Wertheimer a lenti nagy ebédlőben, ahogy Franz mondta, *fejedelmi vacsorát* szolgáltatott fel összes vendégének, és megmondta nekik, hogy másnap reggelre tűnjenek el [...]. A zongora egy értéktelen *Ehrbar* volt. Ráadásul, mint nyomban megállapítottam, teljesen le volt hangolódva, *csakis műkedvelőknek való hangszer* [...]. Alighogy az utolsó cédula is elégett, [...] ő, Wertheimer telefonált Salzburgba és megrendelte a zongorát, és a Franz még arra is pontosan emlékezett, hogy ura egész idő alatt azt hajtogatta a telefonban, hogy *egy teljesen értéktelen, egy fűlsértően lehangolt zongorát* küldjenek neki Traichba.<sup>297</sup>

Mind Köpnick, mind Hens a *Goldberg-variációk Quodlibetjének*, a visszatérő *Ariat* megelőző utolsó variációnak az irodalmi transzponálását látják ebben a váratlan epizódban. A cselekmény különös, érthetetlennek tűnő fordulatáról szólva Hens leszögezi: „A szöveg ezen a helyen sehogy máshogy nem értelmezhető, csak a kompozíció kerülőútján”.<sup>298</sup> A *Quodlibet*re, a 30. variációra, „amelyet a zongoraművész Glenn Gould nem minden szarkazmus nélkül nevez a »*deutsche Fröhlichkeit* fergeteges kitarulkozásá«-nak, felüdítő, erőteljes alapérzés nyomja rá a bélyegét. Egyszersmind az alkotó energiák végső, elszánt kitörése is, mert utána már csak az

<sup>297</sup> Uo. 148-153.

<sup>298</sup> Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, 72.



inkább nyugodtnak és kiegyenlítettnek ható *Aria* megismétlése következik. A *Quodlibet* [...] karnevaleszk, elengedett, szaftos-boldog-katolikus rendezvény”.<sup>299</sup>

Hens értelmezését olvasva nehéz elsiklani afölött, hogy miközben a történetnek az előre adott kompozíció szempontjai szerinti elbeszélését a narrátor művészi-intellektuális törekvésének tulajdonítja, az esetlegességeket nem tűrő formával összeegyeztethetetlen valóság kiszorítása kapcsán e formai kísérlet szerzőjének „formáló akarata”-ra hivatkozik, amely „felülemelkedik az emberi sorsok kauzalitásán”. „A szerző az, aki az olvasónak zenei olvasmányélményt akar nyújtani”.<sup>300</sup> Nem csoda hát, ha az elemző, kimondatlanul is elbeszéléslogikai paradoxont feltételezve, azt állítja, hogy pusztá mesterséges figura lévén az elbeszélő a szöveg végével maga is megszűnik létezni, és amikor a saját közelgő haláláról beszél, akkor ilyen értelemben teszi.<sup>301</sup> Hens értelmezése maga is ellentmond ennek az elbeszélés és történet síkját egymásba csúsztató elképzelésnek, amikor figyelme éppen a felé a kérdés felé fordul, hogyan tör be a valóság a totalizálni kívánt művészi formába. A szövegben ugyanis, mint Hens rámutat, egy adott ponton némileg fellazul a három szólamra épülő fugális-kontrapunktikus kompozíció – amit finoman jelez is az „aus den Fugen geraten”<sup>302</sup> idióma –, aztán újra erősödik, de csak hogy a kocsmásosné megjelenésével megint engedjen a realitás nyomásának; sőt, Hens arra futtatja ki az értelmezését, hogy az elbeszélő, meg akarván őrizni a *Goldberg-variációk* formájából adódó scénáriót, mindvégig kerülgeti a forró kását: Wertheimer zsidó származását és a holokauszot, amely egy alternatív magyarázat lehetőségét rejt magában, rendre mások hozzák szóba. Ha a totalizáló gondolkodás és az uralhatatlan esetlegességek konfliktusa

---

<sup>299</sup> Uo.

<sup>300</sup> Uo. 73.

<sup>301</sup> Uo. 72.

<sup>302</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, 39.

áll értelmezése középpontjában, vajon miért azonosítja Hens az előbbi a szerző „alakító akaratával”, miért nem telepíti a konfliktust az elbeszélő szintjére, mint például Margarete Kohlenbach teszi *Korrektúra*-monográfiájában?<sup>303</sup>

### *A zseni parazitája*

Ami a szereplők viszonyait illeti, itt fel se kell tételeznünk a paradoxont, hogy belássuk, a mű talán leginkább zavavarbaejtő kérdéséről van szó, amely Steingröver, illetve Köpnick koncepcióját elfogadva aligha kerülhető meg: kínál-e lehetőséget *A menthetetlen* a zseni vagy a tökéletes mű hatása alóli szabadulásra, valóban paradigmátikus-e a Glenn Gouldtól függő, nevét tőle kapó Wertheimer (és az elbeszélő majdani) halála? Hens a forma determináló erejéről beszél, de a kontingens valóság beszüremkedésére is rámutat. Annak azonban nem szentel figyelmet, hogy a traichi epizód, amelyet ő a *Goldberg-variációk* kompozíciójának strukturális kényszeréből magyaráz, nem más, mint Wertheimer kísérlete arra, hogy szembehelyezkedjen Goulddal, a *Goldberg-variációkkal*, a művészettel.

„Miközben írok az egyikről (Glenn Gouldról), meg fogom érteni a másikat (Wertheimert), gondoltam, miközben újra meg újra meghallgatom a *Goldberg-variációkat* (és *A fuga művészetét*) az egyiktől (Glenn), hogy írhassek róluk, egyre többet megtudhatok és feljegyezhetek a másik (Wertheimer) művészetéről (vagy nem-művészetéről!), gondoltam”.<sup>304</sup>

<sup>303</sup> Margarete Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards "Korrektur"*, Tübingen: Narr, 1986, 5. f.; 139. f.

<sup>304</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 141. f.



A traichi elhangolt zongorán a tivornyázó társaságnak Bachot és Händelt játszó Wertheimer nem-művészetként ismétli meg Bach, illetve Glenn művészetét, ami pontosan azt látszik példázni, amit – tágabb értelemben véve – paródiának nevezhetünk. Linda Hutcheon paródiaelmélete, lemondva a műfaj korok felett átívelő meghatározásáról, éppen a huszadik századi művészet hagyományos szemléletére, illetve önreflexiójára szabva fogalmazza meg paródia-definícióját: „A paródia [...] a maga ironikus »transzkontextualizációjában« és inverzójában nem más, mint ismétlés különbséggel [repetition with difference]. [...] Miközben a paródia aktusa és formája az elkülönülés és az ellentét jegyében áll.”<sup>305</sup> Nem pusztán (gúnyos) imitáció tehát, mások diskurzusának mesteri szintű utánzása: az „öntudatos” szövegek szerepe a múlt dialogikus újraelsajátítása, a nyomasztóan súlyossá vált diskurzusok átdolgozása. Nem véletlen, hogy a 20. századi művészetben megnő az érdeklődés a paródia iránt; Hutcheon szerint az tükröződik ebben a tendenciában, „amit az európai teoretikusok a jelentések koherens és folyamatos forrásának gondolt szubjektum egész elképzelésében beállt válságnak tekintenek”.<sup>306</sup> Wertheimer házi koncertjében sem csak a „szép” művészet elleni lázadást, hanem az eredetiség elképzelését aláásó gesztust is láthatunk, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy éppen az a romantika utasította el a paródiát mint elősködő ismétlést,<sup>307</sup> amelynek individualitás- és zsenikultusza *A menthetetlen* elbeszélőjének Glenn-képére is rányomja a bélyegét. De igazán csak a paródia paradox jellege, valamint a rekontextualizálásból fakadó hermeneutikai aspektusa teszi jelentőssé Wertheimer „performanszának” a 20. századi paródia összefüggésében való olvasatát. Mivel a paródia beépíti magába a paródia tárgyának normáit, szükségképpen

---

<sup>305</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana: University of Illinois Press, 2000, 33. f.

<sup>306</sup> Uo. 4.

<sup>307</sup> Uo.

saját magára is reflektál, s így egyfelől megerősíti a beléje írt parodizált diskurzust, másfelől saját magát sem vonhatja ki a kritika alól.

„A törvényesített, bár nemhivatalos felforgatás paradoxona jellemez mindenféle paródiadiskurzust, amennyiben a paródia, valódi létének nélkülözhetetlen kellékeként, egyfajta esztétikai intézményesülést feltételez, amellyel együttjár a felismerhető, stabil formák és konvenciók elismerése. Ezek normákként vagy szabályokként működnek, amelyeket meg lehet szegni – s ezért persze meg is szegik őket. A parodisztikus szöveg fel van hatalmazva, hogy áthágja a konvenció határait, de, mint a karnevál során, ezt csak időlegesen teheti, és csak a parodizált szöveg engedélyezte korlátokon belül – azaz, egész egyszerűen, a »felismerhetőség« diktálta korlátokon belül.”<sup>308</sup>

A paródia hermeneutikai jelentősége pedig abban áll, hogy a rekontextualizálás mindig egyfajta beavatkozás, hiszen jelentés-, illetve értékváltozással jár együtt. Bármennyire is kézenfekvő, hogy a traichi koncert a „zene szisztematikus szétrombolására” irányul,<sup>309</sup> nem állítható, hogy maga nem volna zene, rá van utalva arra, amit tagad; ugyanakkor a paródia törvényszerűségeinek megfelelően valóban új horizontban mutatja a régit – Glenn *Goldberg*-variációit is.

#### *A Goldberg-variációk szerzője*

Margarete Kohlenbach a *Korrektúr*áról írt monográfiájában rámutatott, hogy a gúlaépítést tematizáló szöveg maga is a gúla teleologikus modelljét próbálja

---

<sup>308</sup> Uo. 75.

<sup>309</sup> Hens, *Thomas Bernhards Trilogie*, 77.

leképezni,<sup>310</sup> Köpnick és Hens elemzései meggyőző érveket vonultatnak fel amellet, hogy *A menthetetlen* strukturális analógiákat mutat a *Goldberg-variációkkal*. Mint láttuk, az első bekezdések megfeleltethetők az *Arianak*, amely a Bach-mű végén változatlan formában visszatér, de mintegy gazdagodva a harminc közbülső variációval, azonosan, és mégis másként. *A menthetetlen* végén azonban nem az első mondatok ismétlődnek meg, hanem az az *Aria* csendül fel Glenn Gould előadásában, amely az elbeszélő forgatókönyve szerint megpecsételte Wertheimer sorsát.<sup>311</sup> A szerző úgy instruálja az olvasót, hogy az hallja a zenét. Csakhogy nem tudni melyik lemezfelvételtől van szó, és ennek az irritáló eldönthetetlenségnek az azonosság Glennre vetített imaginációja adja meg a háttérét. De mi a különbség?

A különbség: mintha ez volna a feljegyzéseit elégető Wertheimer „láthatatlan életműve”, amely talán nem hagyja érintetlenül Glenn Gould *Goldberg-variációit* sem. Másként hallgatjuk a könyv olvasása után a *Goldberg-variációkat*? Beleírhatja magát Wertheimer a maga partikularitásával Glenn Gould előadásába? Hallgathatjuk-e másként ugyanazt? Mindenesetre a szöveg úgy is olvasható, mint annak a zeneműnek az előjátéka, amely a szövegnek nemcsak témájául szolgál, hanem formát is kölcsönöz neki, egyszerre intertextusa és hipotextusa. Hens értelmezése, miszerint Wertheimernek azért kell meghalnia, mert a *Goldberg-variációk* formaelvének értelmében Wertheimer, illetve az elbeszélő szólamának követnie kell Glenn Gouldét, aki meghal, részletesen megmutatja, hogyan rendezi el a narrátor elbeszélése anyagát egy olyan séma szerint,

---

<sup>310</sup> Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, 5. f.

<sup>311</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 153: „Ha jónak látom, mondta a Franz, egyszer majd elmeséli nekem, mi játszódott le Traichban [...] Megkértem a Franzot, rövid időre hagyjon magamra Wertheimer szobájában, és feltettem Glenn *Goldberg-variációit*, melyet ott láttam Wertheimer lemezjátszóján, amely még nyitva volt.” Hens a *Werther*-utalást emeli ki (Hens, *Thomas Bernhards Trilogie*, 45); Steingröver a zseni-elképzeléssel kapcsolatban jegyzi meg, hogy az, „akárcsak a lemezjátszó, nyitott marad” (Steingröver, *Einerseits und andererseits*, 93). Szembeötlő emellett a két utolsó mondat párhuzamossága. A Traichban lejátszódott események meghallgatása helyett az elbeszélő *lejátszik* egy lemezt.

amelyben Wertheimer halála szükségszerűnek és levezethetőnek mutatkozik.<sup>312</sup> Mivel azonban a séma magában foglalja saját parodisztikus tükörképét is, nem tud bezárulni, vagyis mintha Wertheimer ellenállna a narratív bekebelezésnek. Ezt a szöveg zárata sem fedi el teljesen: a papírok elégetése, a nyitott lemezjátszó ugyan a *Werther* befejezését idézik, de a kellékek szép elrendezése ellenére nem a traichi ház lesz Wertheimer halálának színhelye. Nem ott hal meg, és nem akkor.<sup>313</sup> Vagy éppen az ellenkezőjéről van szó, azaz mintegy a kitörés is kódolva van a visszatérő *Ariat* megelőző *Quodlibet*ben, és így nem roppanthatja szét a formát?

Nem hinném, hogy a kérdést meg lehetne válaszolni. A szöveg befejezése pedig még jobban összesűríti ezt a problémát. Láttuk, hogy Wertheimer, az epigon, mások „serény követője [Nacheiferer]”,<sup>314</sup> aki „képtelen volt rá, hogy önmagában az egyszerűséget lássa [sich selbst als ein Einmaliges zu sehen]”,<sup>315</sup> aki már-már teljesen feloldódni látszik, és nemcsak a történet szerint – „Csak nem nyomot hagyni, mondogatta nemegyszer”<sup>316</sup> –, hanem a „kompozícióban” is. Az én-elbeszélő végül fölteszi Wertheimer lemezjátszójára a *Goldberg-variációkat*; a regény virtuális meghosszabbításában pedig felcsendül az *Aria*, látszólag bezárva a kompozíciót: megszólal a rejtélyes mindig-ugyanaz, ami ráadásul, mint az az említett analógiákból következik, az első bekezdések párjaként a szöveg keretének is alkotórésze, funkciója a visszatérő *Aria*é. Csakhogy itt egy konkrét Glenn Gould-felvételről van szó, amit a

---

<sup>312</sup> Jól látszik a következő idézetből, hogyan „dolgozza el” az anyagot az elbeszélő, kizárva az esetlegességet, ami egyébként épp a Bernhardra legjellemzőbb formában idéződik fel, autóbalesetként: „Nyilván baleset történt, gondoltam, Wertheimert elüthette Churban egy autó, és mivel nem volt tudomásom róla, hogy Wertheimer bármilyen akut és életveszélyes betegségben szenved, minden lehetséges baleset megfordult a fejemben, kivált a manapság mindennapos közlelési balesetek, de eszembe se jutott, hogy esetleg öngyilkosságot követett el. Holott, most már látom, ez lett volna a legkézenfekvőbb gondolat” (87).

<sup>313</sup> Ugyanezt a mintát követi az *Igen* és a *Wittgenstein unokaöccse* is.

<sup>314</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 85; Bernhard, *Der Untergeher*, 134.

<sup>315</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 84; Bernhard, *Der Untergeher*, 133.

<sup>316</sup> Bernhard, *A menthetetlen*, 50.

szöveg fikcionális státusa ellenére lehetetlen nem meghallanunk – és ezen a ponton bizonytalanná válnak a fikció határai. Valóban ugyanaz marad Gould játéka, ugyanannak halljuk?, tehetjük fel a kérdést. Ezek a kérdések azonban olyasmire vonatkoznak, amire nem terjed ki a fikció hatósugara. Ami rend és kontingencia viszonyát illeti, végső soron azt mondhatjuk: a könyv talán kimentheti Wertheimer emlékét önmagából, de ez az emlék mindenféle tartalmat nélkülöz, afféle láthatatlan karc.

## Szégyen

### *Auslöschung. Ein Zerfall*

Az *Auslöschung* (Kioltás)<sup>317</sup> minden bizonnyal Bernhard egyik gyakrabban, az utóbbi években pedig talán leggyakrabban értelmezett szövege, s bár az értelmezők közül nem mindenki tekinti „opus summumnak”<sup>318</sup> vagy „opus magnumnak”,<sup>319</sup> nem szokás vitatni, hogy a mű kiemelkedő jelentőségű darabja a szerző életművének. A kitüntetett státus, amelyet a *Kioltás* a Bernhard-recepcióban elfoglal, részint bizonyosan az utolsó – ráadásul a legvaskosabb – műnek kijáró figyelemből fakad, amit akkor sem szabad pusztán misztifikációként elkönyvelni, ha ma már tudjuk, a kézirat döntő részben a nyolcvanas évek elején született<sup>320</sup> – a visszatartott kézirat publikációjának időzítése nem annyira külsődleges körülményekre, mint inkább tudatos megfontolásra vall. Valószínű azonban, hogy a *Kioltást* övező figyelem legalább ennyire az elmúlt évek elméleti-kritikai orientációjának köszönhető, amelyben, különösen német nyelvterületen, igen fontos szerepet játszik a *memoria* (illetve a felejtés) problematikája.

<sup>317</sup> Az *Auslöschung* főnév a gyenge, illetve az erős ragozású *auslöschen* igékből vezethető le, ezek jelentése pedig a DUDEN értelmező szótár szerint a következő: “<sw. V.; hat>: 1. a) *vollständig löschen*: das Feuer im Herd, die Glut a.; b) *zum Verlöschen bringen*: die Kerzen, die Fackel a.; c) (geh.) *ausmachen, ausschalten*: das Licht a. 2. *wegwischen, tilgen*: die Schrift an der Tafel, die Spuren a.; Ü die Erinnerung an jmdn., etw. a. (geh.; *aus dem Bewusstsein tilgen*); ein Menschenleben a. (geh.; *einen Menschen töten*); <st. u. sw. V.; lisch aus, losch/(auch:) löschte aus, ist ausgelöscht/(auch:) ausgelöschen> (geh.): *völlig verlöschen*: das Feuer, die Kerze losch aus; Ü die winzige Hoffnung losch aus” (*Duden Deutsches Universalwörterbuch A-Z*, Mannheim: Bibliographisches Institut & Brockhaus, 1997).

<sup>318</sup> Vö. Leslie Bodi, „Österreicher in der Fremde – Fremde in Österreich. Zur Identitäts- und Differenzenerfahrung in Thomas Bernhards »Auslöschung. Ein Zerfall« (1986)”, in: Yoshinori Shichiji (szerk.), *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanistenkongresses Tokyo 1990*. 10. k., München 1991, 120-125, 121.

<sup>319</sup> Heinz F. Schafroth, „Hauptwerk – oder doch nicht? Thomas Bernhards weitere Inszenierung des Untergangs des Abendlandes”, in: *Frankfurter Rundschau*, 1986.10.4., újraközli Höller és Heidelberg Leonard, *Antiautobiografie*, 75-78, 78.

<sup>320</sup> Vö. Ulrich Weinzierl, „Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards »Auslöschung«”, in: *The German Quarterly* 63 (1990) 3/4 f., 455-461, 459.

A könyv főszereplője és elbeszélője, az osztrák nemesi sarj, név szerint Franz-Joseph Murau, akinek feljegyzéseivel a szöveg majdnem teljesen azonos, ebből a nézőpontból úgyszólván „a történelem terhét” hordozza, hogy (többek között) egy Bernhard-monográfia címét vegyük kölcsön,<sup>321</sup> és papírra vetendő, papírra vetett írásával ehhez a saját történetét és családja történetét is magában foglaló súlyos történelemhez próbál valamiképp viszonyulni. A regény egyik fő színhelye, Wolfsegg az osztrák irodalom kastély-regényeivel helyezi egy sorba a művet, az „intertextuális emlékezet” mélységét kölcsönözve egy olyan helynek, amely önmagában is szinte kínálja magát az osztrák identitás narratíváinak problémáival foglalkozó megközelítéseknek. Egy tovább élő feudális-patriarchális életforma rekvizitumai – köztük a császár életét megmentő ő Joseph Roth *Radetzky-indulójára* rájátszó arcképével –, a katolicizmus mindent átítató jelenléte és a nemzetiszocialista időszakban korrumpálódó család közelmúltja az évekig bújtatott náci tisztekkel és a koncentrációs táborba hurcolt szomszédokkal, aki helyett Murau szólni akar – íme Wolfsegg történelmi anyaga. Mindez persze csak „anyag”, érdekessé akkor válik, ha nem választjuk a rendtől, amely szerint az elbeszélés médiumában megszerveződik. Márpedig ez a rend kizárja, hogy Murau feljegyzéseit valamiféle történelmi igazság parabolikus foglatának tekinthessük. Ismerve a Bernhard-szövegek jellegzetességeit, nem meglepő, hogy itt is a legmerevebb opposíciókkal találkozunk, a topográfiától kezdve a jellemeken és a szereplők viszonyain át Murau fejtegetéseiig. Peter Handke alighanem nyitott kapukat dönget, amikor félreérthetetlen célzással Bernhardra azzal vádolja meg a kortárs elbeszélőt, hogy „manicheus” módon „jó kertészekről” és „rossz vadászokról” ír.<sup>322</sup> Az

---

<sup>321</sup> Hermann Helms-Derfert, *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln, Weimar, Wien, 1997.

<sup>322</sup> Peter Handke, „Versuch über die Müdigkeit”, in: uő, *Drei Versuche*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, 5-80, 29.

antitézisekre épülő retorika, ahogyan más Bernhard-szövegekben is, egyértelműen megkérdőjeleződik. Így hát felvetődik a kérdés: miről is lehet szó a könyvben – amely túl az osztrák komplexumon, mintha az egész német nyelvű irodalmat át akarná nyalábolni<sup>323</sup> –, ha a múlt Murau-féle képe sem nem igaz, sem nem igazságos, és az igaz és igazságos ábrázolást csak a legnaivabb olvasat kérhetné rajta számon?

Az elbeszélő, elszánva magát mindannak kimondására, amit a többiek elkendőznek vagy elhallgatnak, maga is reflektál az emlékezés kérdéseire. A „kioltás” regénybeli terve – “mert ebben a beszámolóban ténylegesen kioltok mindent, mindent, amit feljegyzek benne, az egész családomat kioltom, az idejüket kioltom, Wolfsegget kioltom”<sup>324</sup> –, amely kézenfekvő módon több értelmezésnek is központi problémája, nemcsak jó ideje elterjedt poétikai belátásokkal találkozik össze, tudniillik, hogy az írásban megszűnik a rögzíteni kívánt élmény közvetlensége, hanem azokkal a fejtegetésekkel is, amelyeket legnagyobb hatással talán a Maurice Halbwachs nyomdokán járó Jan Assmann fogalmazott meg, leírva a folyamatot, ahogy a kommunikatív emlékezet tartalmi levetkőzik magukról az individuális emlékek efemer hordalékát, és meghatározott rend szerint kulturális emlékezetté alakulnak.<sup>325</sup> Hozzá kell tenni, hogy egyes szerzők szerint a kollektív emlékezet, illetve a múltfeldolgozás mérlegén mérve Bernhard műve könnyűnek találtatik. Így vélekedik az *Auschwitz als Pflichtfach* (Auschwitz mint kötelező tárgy) című tanulmány írója, Irene Heidelberg-Leonard, aki szerint az Auschwitzot „rutinosan” és „szándékos cinizmussal, de

---

<sup>323</sup> A könyv legelején arról esik szó, hogy Murau, aki hosszú évek óta német irodalmat tanít egy ifjú olasznak, öt könyvet adott át tanítványának, a *Siebenkäst* Jean Paultól, a *per* Franz Kafkától, az *Amrast* Thomas Bernhardtól, a *portugál asszonyt* Musiltól és az *Esch avagy az anarchiát* Brochtól.

<sup>324</sup> Bernhard, *Auslöschung*, 201.

<sup>325</sup> Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest: Atlantisz, 1999.



legalábbis ízléstelenül” instrumentalizáló regényével<sup>326</sup> Bernhard messze elmarad a nyolcvanas évek osztrák Auschwitz-diskurzusa mögött, hiszen hőse – akit a tanulmányíró olyannyira a szerző alakmásának tekint, hogy egy árulkodó mondatában Murau regényéről beszél<sup>327</sup> – voltaképp „explicit módon megtagadja az osztrák történelem terhének viselését”.<sup>328</sup> Hasonló álláspontot foglal el a művet nem ilyen leplezetlen ellenszenvvel, de szintén kritikus hangon tárgyaló Harald Weinrich is, aki a felejtés kultúrtörténetének szentelt könyvében azért foglalkozik a lehetetlenségében is lenyűgöző „kioltási” kísérlettel, mert az remekül példázza, hogy a „felejtés művészete”, csakúgy, mint az emlékezésé, szemiotikai rendszert feltételez – ám a mű politikai aspektusát, a múlt bűneivel kapcsolatos szálát ő sem tartja művészi szempontból meggyőzőnek.<sup>329</sup>

„Az emlékeket az emlékező mintegy elhossa a helyükről, és eltemeti őket az írásban, melynek horizontja a kommunikatív megemlékezés modellje felé nyílik meg”,<sup>330</sup> írja Steffen Vogt, akinek *Kioltás*-monográfiája, úgy tűnik, alternatívát kínál az itt említett munkákhoz képest. Vogtnak nem az a szándéka, hogy a „kioltva emlékezés” paradox poétikai programját kövesse nyomon megvalósulásában vagy meg nem valósulásában, hanem végigjárva a főhős különböző színhelyekre vezető útját a szövegbeli narratív emlékező eljárás politikai implikációit igyekszik feltérképezni. A felkeresett színhelyek, mint Halbwachsra hivatkozva írja, *lieux de mémoire*-ként személyes és kollektív relevanciával bíró történeti tapasztalatokkal állnak kapcsolatban, és ekképp a múltban való tájékozódást szolgálják. Ahogy azonban a „civilizációs törés” tudatában létrejött

---

<sup>326</sup> Irene Heidelberg-Leonard, „Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller”, in: Höller és Heidelberg-Leonard, *Antiautobiografie*, 181-197, 192.

<sup>327</sup> Uo. 181.

<sup>328</sup> Uo. 191.

<sup>329</sup> Vö. Harald Weinrich, *Léthe*, Budapest, Atlantisz, 2002, 286-294.

<sup>330</sup> Steffen Vogt, *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards „Der Italiener” und „Auslöschung”*, Berlin: Schmidt, 2002, 138.

más művekre, úgy a *Kioltás*ra is igaz: ha lehetetlen többé szimbolikus értelmet tulajdonítanunk a helyeknek, ha elapad a helyeket keretező kulturális tudás, akkor e helyeknek, mint Vogt Aleida Assmann nyomán kifejti, maguknak kell véghez vinniük, amihez a kultúra már nem érzi elég erősnek magát, tudniillik megkonstruálniuk a hagyomány jelentőségét és folytonosságát, ez pedig a helyekre való fixációhoz vezet.<sup>331</sup> Vogt igyekszik megmutatni, hogyan szabadul meg az elbeszélő/főhős egy ilyen helyfixációtól (gyermekvilla), amely útjába állva a valódi emlékezésnek megakadályozza a gyász munkát. A fixációtól való szabadulást a kommunikációval hozva kapcsolatba, Vogt mellett érvel, hogy bár az elbeszélői önreflexiók az írás jelentőségét hangsúlyozzák, az írás magányos monumentuma mellett a szóbeliség is nagy jelentőségre tesz szert a *Kioltás*ban: a kommunikatív megemlékezés letéteményeseként fontos szereppel bír a hagyomány konstrukciója során.

A *Kioltás*ban csak akkor lesz lehetségessé a nyelv, ha a beszélő egy másik félhez fordul [...]. Gambetti alakjával [...] magába a szövegbe integráldik a hallgató instanciája, ez utóbbira viszont megint csak egy szöveg áthagyományozása irányul. [...] A kettős kioltó mozgás – egyfelől az anyagi tulajdon elajándékozása, másfelől a leírtak megsemmisítése az írás által – egy olyan megemlékezéskultúra újbóli létesítésének utópikus céljára utal, amely túllépne az írásra és helyre való fixáción.<sup>332</sup>

A Másik helye, amelyet a történetben Gambetti vetít előre, Vogt szerint az olvasó lenne. Homályos azonban, mit ért a szerző az írás meghaladásának utópikus mozzanatán, hogyan hagyhatná maga mögött az olvasó az írást, és miként oldhatja „a leírtak megsemmisítése” az írásra való fixációt. Meglehet, Vogt az utópikus, helyen és

---

<sup>331</sup> Uo. 92.

<sup>332</sup> Uo. 307.

szövegen túli hagyományozódás gondolatával ugorja át azt a kérdést, hogy végül is mi kerekedik ki a felidézett eseményekből, mi biztosíthatja az emlékezők identitásának történeti alapjait és ezzel a „múltfeldolgozást” – hisz az általa követett halbwachsi-assmanni elmélet értelmében ez lenne az emlékezet, illetve hagyomány társadalmi gyakorlatának funkciója. Végso soron Vogt sem távolodik el a megsemmisítés vagy „kioltás” képzetétől, ami esetében, némiképp eltolódva, az írástól való szabadulást jelöli.

Különös, hogy míg a poétikai programot képviselő „kioltás” elbeszélői metaforája a legtöbb értelmezésben sarokpontként szolgál a mű megértéséhez, a tanulmányok szerzpi rendre elsiklanak egy másik kép felett, amely az előbbinél nem kevésbé szembeötlő módon, már-már plakatívan kapcsolja össze az elbeszélés cselekményét a médiumok természetére való elbeszélői reflexióval. A továbbiakban arra a kérdésre keresek választ, mi mondható el e másik motívum tükrében a *Kioltás* recepciójában oly nagy hangsúlyt kapott emlékezésről, illetve tanúságtételről.

A *Kioltás* első része jelentős részben ekfrázisokra épül: Murau családtagjairól készült fényképeket vesz elő a fiókból, és különböző alakzatokba, egymás mellé, illetve egymásra helyezi őket. Szüleiről és testvéreiről beszélve egyszerre szól arról, amit a fénykép ábrázol, arról, amit a fényképen lát – „mikroszkopikusan lekicsinyített törpék [...] alig tíz centiméteresek”<sup>333</sup> –, és magáról a fénykép médiumáról. A fénykép nem hiteles, hamisít, olvassuk – majd azt, hogy a fénykép az igazságot mutatja. A fényképen látható alakok nem azok, akikről a fénykép egy véletlen pillanatban készült – de igen, a fénykép pontosan olyannak mutatja őket, mint amilyenek voltak. Murau egymásnak ellentmondó kijelentései, amelyek különböző formában újra meg újra

---

<sup>333</sup> Bernhard, *Auslöschung*, 252.

visszatérnek a könyv első részében, hol a hamis-autentikus, hol a torz-valós ellentétpáron nyugszanak. A fénykép éppen azáltal mutatja meg az igazságot, hogy megrágalmazza, és megcsonkítja a lefényképezetteket.<sup>334</sup>

Amit az elbeszélő a fényképekről mond az első részben, az a másodikban még egyszer elhangzik, csak itt a szülők és Johannes autóbalesetéről tudósító helyi lapokkal kapcsolatban. Akárcsak a fényképek, az újságok is hamis, torz képet adnak az emberekről, de ennek ellenére, vagy inkább éppen ezért, megint csak a fényképekhez hasonlóan, autentikusak is: „bár a lapok a legmértéktelenebbül hazudnak, mégis az igazságot írják, hogy bár a legaljasabbul, mégsem mást, mint a tényeket, amelyeket bár *ugyanolyan mértékben a felismerhetetlenségig eltorzítanak, mint ahogy a baleset is eltorzította anyám testét*, mint írják, mégis autentikusak. Bármilyen hazug mindaz, ami az újságokban áll [...], valójában ugyanolyan igaz.”<sup>335</sup>

A médium tehát – legyen szó fotográfiáról vagy újságról – ugyanúgy a „felismerhetetlenségig eltorzítja” azt, amit megragad, mint a halál, már ahogy az Murau elbeszélésében az autóbalesetet szenvedett családtagok holttestének képében megjelenik. Ez a torzítás olykor a pars pro toto viszony zavara: a fénykép, mint láttuk, Murau szerint egyetlen véletlen pillanatot állít a valóság helyébe. „De nekem húgaim

---

<sup>334</sup> Uo. 26. f.: „A fénykép csakis a groteszk, a komikus pillanatot mutatja [...], nem azt az embert, aki mindent egybevéve egy életen át létezett, a fényképészet alattomos, perverz hamisítás [...]. Másrészt [...] ez a valójuk, ezek voltak, ez volt a valójuk. [...] Hamisítványt [...] nem tűrtem volna meg [...] az íróasztalomban. Csak a tényleges, a valódi képet. Csak az abszolút hiteleset”; Uo. 29. f.: „Fényképeiken egy perverzen torz világot örökítenek meg, amelynek a valósághoz e perverz torzságon kívül, amelyben viszont ők is bűnösök, semmi köze. A fényképezés [...] lassanként birtokba veszi az egész emberiséget, mert az [...] már csak ezt a fényképezés által torz és perverz világot képes valónak látni. [...] Az emberek fényképeiken nevelés, felismerhetetlenségig kifordított, igen, megcsonkított bábuk”; Uo. 243. f.: „[H]a beszélek róluk, a húgaimról, nem a tényleges húgaimról beszélek a *valóságban* [...], hanem ezekről a gunyoros ábrázatokról, ahogy ezen a fényképen, mint mondják, a véletlen megörökítette őket [...] A fényképészet [...], éveken és évtizedeken és egy életen át gunyoros ábrázatokat bámultat velünk, holott azok csak egyetlen másodpercre voltak olyanok, egyetlen másodpercre egy képen, amelyet minden megfontolás nélkül készítettünk, engedve egy hirtelen ötletünknek”; Uo. 288. f.: „A fényképek [...] kíméletlenül nyilvánvalóvá teszik, amit a rajtuk lévő egy életen át kendőzni és leplezni akartak [...]. Ami torz rajtuk, a hazug, maga az igazság, gondoltam. Az abszolút rágalom az igazság”.

<sup>335</sup> Uo. 405. Kiemelés tőlem (F.M.).

vannak, nem csak gunyoros ábrázatuk, mondtam magamnak, s a fejemet fogtam erre az abszurd gondolatra.”<sup>336</sup> Mellesleg a megállapítást követő mozdulat, illetve idióma a rész-egész probléma szempontjából is determinált, hiszen a következő mondatban az egyik nővér újdonsült férjéről van szó, „akinek véleményem szerint túlságosan is apró feje van meglehetősen terebélyes testéhez képest”.<sup>337</sup> A testtől elválasztott fej motívuma pedig végigvonul a szövegen, a túlságosan hosszú nyakú és nyaki reumától szenvedő anyától a majorság falára festett hosszú nyakú Istenanyán át az anya baleseti haláláig és Murau kételyéig, hogy vajon az „egész anyát” eltemetik-e.

Olyasmi ez, ami megkérdőjelezi a „kioltásban” rejlő eseményszerűséget, illetve az ezáltal biztosított oppozíciót. Ha a címben szereplő metafora érvényesülne, a fénykép vagy az újsághír egyszerűen tagadása volna a valóságnak, ahogy programja értelmében Murau szövegének is meg kellene semmisítenie a leírtakat. A fent idézett szövegrészek azonban ellene dolgoznak az ilyen oppozíciók felállításának, hiszen a torzképekkel nem állítható szembe semmi valódi, „autentikus”, másfelől az előbbiek nem lehetnek annyira „torzak”, hogy ne utalnának mégis arra, amit „eltorzítanak”. Roland Barthes már idézett szavait kölcsönvéve: „Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel”,<sup>338</sup> a referencia makacsul megmarad.

A motívum nemcsak a fényképekre és újsághírekre vonatkozólag bukkan fel az elbeszélésben. Murau többször is leszögezi, hogy a „bűzlő hullák” nem azonosak azokkal az eleven emberekkel, akikhez kötődött. „Apám és bátyám felravatalozott arcát fel se ismertem [erkannte ich nicht einmal als diese], annyira elváltoztak, mintha teljességgel idegenek volnának, akiknek semmi közük apámhoz és bátyámhoz.”<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> Uo. 242.

<sup>337</sup> Uo.

<sup>338</sup> Barthes, *Világoskamra*, 10.

<sup>339</sup> Uo. 396.

„Szüleink már nincsenek itt, az Orangerieben *bomlásnak indult testek* fekszenek [...], amelyeknek azokhoz az emberekhez, akiket egykor jelentettek [dargestellt], semmi közük sincsen”.<sup>340</sup> „Johannesre nem lehetett ráismerni [Johannes war nicht wiederzuerkennen]. [...] Úgy vizsgáltam a ravatalon fekvőket, mint akikhez semmi közöm, mint az idegeneket. Már nem voltak arcvonásaik, már arcuk sem volt.”<sup>341</sup> Más szövegrészek arról árulkodnak, hogy erre az elválasztásra éppen azért van szükség, mert nem olyan egyértelmű a határ a „testek” és az „emberek” között – vagyis éppen arról a bizonytalanságról, amely az imént idézett „Johannes war nicht wiederzuerkennen” mondat szemantikai ingadozásában is kifejezésre jut. Idézhetnénk a regény nem egy passzusát, ahol az elbeszélő a látszólag elevennek tulajdonít a holthoz tartozó jegyeket, amikor például Wolfsegget múzeumként mutatja be, vagy a családot marionettfiguráknak láttatja,<sup>342</sup> de ezeknél a bernhardi műviség-toposzoknál alighanem érdekesebb mozzanat, ahogy Murau többször is megpróbálja felnyitni anyja csavarokkal lezárt koporsójának fedelét:

Az jutott eszembe, hogy felnyitatom a koporsót [...], de aztán megtiltottam magamnak, még a gondolatát is, hogy a koporsót felnyitassam, hogy még egyszer látható legyen a megcsonkított, ami szörnyű lett volna, de képtelen voltam szabadulni a gondolattól [...] arra gondoltam elsősorban, hogy ellenőrizni kell, mi van valójában a koporsóban, hogy valóban anyánkat temetjük-e el vele, úgymond az egészet és nemcsak bizonyos részeit, és [...] hogy lehetséges, hogy a koporsóban, amelyben bennsejtem úgymond egész anyámat, ténylegesen nincsen bent az egész.<sup>343</sup>

---

<sup>340</sup> Uo. 531.

<sup>341</sup> Uo. 449. f.

<sup>342</sup> Uo. 40; 122; 348; 465 .

<sup>343</sup> Uo. 453. f.

Amit a konyhaasztalon heverő bulvárlapokkal megtehet – hiába hever rajtuk a szakácsné ott hagyott szemüvege –, arra itt már nincsen módja. A lezárt koporsó határt szab pillantásának; Murau nem győződhet meg annak a határnak a meglétéről, amelynek jót kellene állnia a hirtelen, balesetszerű, „kioltásért”, vagyis azért a bizonyosságért, hogy az élőkől holtak lettek. Nem csoda, ha szóba elegyedve az Orangerie körül sürgölődő kertészek egyikével, szabadulni próbál a koporsó felnyitásának gondolatától. Csakhogy amire többször is visszatér a jelenet elbeszélése során, mégis mintha ugyanennek a problémának idézné fel egy másik aspektusát. Murau a nevén szólítja, a kertészt, aki ezen meglepődik, hiszen „az emberek azt hiszik, ha pár évre elmegyünk, már a nevüket se tudjuk, nekem azonban mindig jó volt a névmemóriám [...] Felsoroltam néhány osztálytársunk nevét, azonnal kapcsolatba tudta hozni őket a hozzátartozó személlyel”.<sup>344</sup> Míg Murau emlékezete meg tudja őrizni a neveket, amelyek a koporsók mellett folytatott beszélgetésben emberekkel kapcsolódnak össze, Murau húgai nem jegyzik meg a kertészek nevét, „soha, egyetlen nevet sem”.<sup>345</sup> Hogy a nevek emlegetésében nem pusztán a főhős patriarchális habitusa fejeződik ki, hanem az emlékezés, a név és a halál összefüggése is, azt egy alig néhány mondattal később olvasható aprócska részlet támasztja alá.<sup>346</sup> „Úgy álltak, hogy nem kellett se rám, se a kertészre nézniük, mindkettőnknek háttal tehát, Caecilia a cipője orrát az út mellett a földbe fúrta, mintha egy betűt akarna rajzolni az ágyásba [als wollte sie einen Buchstaben in das Beet zeichnen]”.<sup>347</sup> A reflexiófolyam, amely végül a koncentrációs táborba hurcolt Schermaier helyett való tanúskodás és a *Kioltás* megírásának gondolatába torkollik, elhalványítva Murauban a koporsó felnyitásának

---

<sup>344</sup> Uo.

<sup>345</sup> Uo. 455.

<sup>346</sup> Hasonló motívummal *A menthetetlenben* is találkozni: az elbeszélő egy W-t ír ujjával a porlepte szekrényajtóra (Bernhard, *A menthetetlen*, 115).

<sup>347</sup> Bernhard, *Auslöschung*, 456.



kényszerképzetét,<sup>348</sup> összekapcsolja egymással az emlékeztető név, illetve emlékeztető szöveg és az élőtől elválasztani kívánt holttest motívumát.

Látható tehát, hogy a totális tagadást magában foglaló metaforika mellett a szöveget egy másik motívumcsoport is átszövi, a „torzításé”, amelyre, szemben az előbbivel, az elválasztást és az oppozíciót biztosító határ hiánya jellemző. Ha a kioltás poétikai programjának a baleset és a hirtelen halál feleltethető meg – miként a *Kioltásban* is szereplő Broch-regény címszereplőjének fantáziáiban a mindent kioltó és időtlenül feltámasztó nemi aktus vagy megváltó gyilkosság<sup>349</sup> –, az eltorzítás, az elnyomorítás, a meghamisítás paradigmájának a bomló holttestek szemlélése, eltemetésük felemás „színhátéka”, és talán az alcímbe jelzett folyamat, illetve „műfaj” („Ein Zerfall”). Az utóbbiak esetében nem húzódik éles határ a valóság és a szöveg, az eleven és a halott között. Miközben az ellentétekre építő, „művi” szöveg azt sugallja, az elbeszélő minden áron fel akarja oldani az egyediségeket valamilyen diszkurzív rendben, a „torzítás” motívumai arra irányítják figyelmünket, ami ellenáll ennek a „megszüntette megőrzésnek”. Úgy tűnik, nem az a probléma, hogy a médium fiktív világot konstruál, amely a valóság helyébe lép – éppen ez adná a „kioltás” lehetőségét –, hanem az, hogy erre az elválasztásra nincsen biztosíték, a halott (jel) utal az előre.

---

<sup>348</sup> Bár egy mondatban mintha tovább kísértene. Uo. 458: „Schermaiert felidézve megfledkeztem arról a rémségről, hogy anyám koporsóját fel kellene nyitni, s a gyerekvillánál a zárral babráló húgaimnak azt mondtam, hogy nem mennek ki a fejemből Schermaierék, akiket ők is jól ismernek, hogy a nemzetiszocializmus pont ezekre zúdult, akiket nem félek a legjobbaknak nevezni ismerőseim közül, teljes aljasságával, azzal a kísértetiesszel.”

<sup>349</sup> Vö. Hermann Broch, *Esch avagy az anarchia. Az alvajárók II.*, Pécs: Jelenkor, 1998, 131: “Ő, kioltani magát, mindinkább elárulni, megsemmisíteni magát mindazzal a méltánytalansággal együtt, amelyet visel az ember és amely felgyülemlik benne, de ugyanakkor megsemmisíteni mindazokat is, akiknek az ember keresi a száját, kioltani az időt, amely az övé is volt [...], a vágy, hogy megsemmisítse a nőt, aki az időben élt, hogy időtlenül újra feltámassza, megdermesztve és legyőzve őt a vele való egyesülésben!”. Esetlegesen tűnhet a Broch-hivatkozás, de a *Kioltást* oly sok minden összeköti *Az alvajárókkal*, hogy mégsem haszontalan felhívni a figyelmet a párhuzamra. Külön tanulmányt érdemelne, ahogy Bernhard a Broch-trilógia cselekményét és szereplői attribútumait variálja és kombinálja, a kastélyban felravatalozott fivér lezárt koporsójától a vonatra felszálló Elisabeth alakjának eltorzulásán át Marie és Nuchem kapcsolatáig.



Noha Murau a temetés utáni időszakban veti papírra kéziratát, az „elbeszélő én” nem foglal el utólagos pozíciót: mintegy megreked a halálhírt hozó távirat és a temetés között, anélkül, hogy valamilyen lezárult folyamatra nyílna rálátása. A Bernhard-próza és különösen a *Kioltás* elbeszélői kozmoszát jellemezve Willi Huntemann a premodern elbeszélésről értekező Walter Benjamint idézi: az elbeszélő a „haláltól kölcsönözte autoritását”.<sup>350</sup> Csakhogy amivel, mint Benjamin írja *Az elbeszélő* Huntemann idézte mondatai előtt, minden „szerencsétlen flótást” felruház a haldoklása,<sup>351</sup> arra a *Kioltás* főhőse, Murau nem tarthat igényt; bármilyen közel áll hozzá, éppen a halál lezárást hozó eseményét kell nélkülöznie, azt a pontot, amelyen elbeszélőként megállva az életet történetként menthetné át a „felejthetetlenbe”<sup>352</sup> – hogy közben el is tűnhessen elbeszélése mögött. De az értelemadás jegyében álló oppozíciók, magyarázatkísérletek elvesznek az újabb és újabb, legfeljebb pillanatnyi megnyugvást hozó konstrukciók áramában, amelyből nem emelkedik ki semmiféle befejezést feltételező élet- vagy családtörténet.

Azt jelentené ez, hogy se kívül, se belül nem állva Murau képtelen betölteni a tanú feladatát, amely múltbeli események megjelenítésében állna, s amelyet, mint némely kijelentésében expliciten állítja, mások helyett (wolfseggiek, Schermaier), illetve másokat követve (Georg bácsi) magára vállal? Vagy éppen ez a pozíció-nélküliség teszi csak igazán tanúvá – akár azon az áron is, hogy nem formálhatja értelemadó történetté, amit megír?

Hogy valaki tanúja valaminek, ez a helyzet a *Kioltás*ban szorosan összefonódik a szégyennel. A szégyen, illetve a szégyentelenség különböző formákban, de át- meg

---

<sup>350</sup> Willi Huntemann, „Thomas Bernhard: »Auslöschung«”, in: *Romane des 20. Jahrhunderts*, 3. köt., Stuttgart: Reclam, 2003, 175-199, 175.

<sup>351</sup> Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, in: uő, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 385-410, 395. f.

<sup>352</sup> Lásd uo.

átszövi Murau szövegét; rendre felbukkannak a szégyennel kapcsolatos kifejezések („sich schämen”, „Scham”, „ohne Scham”, „ohne geringste Scham”, „schamlos”, „Schamlosigkeit”, „unverschämt”, „nicht verschämt”, „Unverschämtheit”), meg hasonlást jelezve a cselekvésekben, mondatokban és gondolatokban, különbséget belső és külső, saját és idegen között. Murau megfigyeli, kihallgatja, meglesi és rajtakapja a többieket, olyasmit is kifürkész, vagy elolvas, amihez csak titokban férközhet hozzá – mindeközben azonban nem tud szabadulni a gondolattól, hogy ő is ki van téve mások pillantásának, hogy neki éppúgy lehetnek tanúi – ha más nem, saját maga –, mint ahogy ő is tanúja mások fellépésének.<sup>353</sup> Nemcsak a nyilvánvaló voyeur-helyzetekről van szó, hanem a nyelvhez való viszonyról is. Murau, akárcsak Bernhard sok más „gondolkodógép”-ként<sup>354</sup> működő főhőse és elbeszélője, minden mondatával ítélkezik, miközben tisztában van saját igazságtalanságával.<sup>355</sup> Nem ura a nyelvének, ugyanakkor reflektál is erre az automatizmusra. Vagyis minden állítására kiterjeszthető a szégyen: nem tudja vállalni, amit tesz, mond és gondol, és így mindig kívül kell rekednie saját magán – ami persze potenciálisan benne rejlik ez elbeszélt és elbeszélő én kettősségében is.

A tanúskodást, a szégyent és a szubjektívitas szerkezetét egymásban tükröztető Giorgio Agamben szerint szégyenkezni annyit tesz, mint

<sup>353</sup> Uo. 333: „Azonnal oda kellett volna mennem, [...] mert már akkor is ott voltak [...], de én nem mentem oda, pedig milyen ésszerű lett volna [...], hanem ténylegesen visszaretentem tőlük, és többé-kevésbé riadtan és szégyenkezve odalapultam a falhoz, nehogy meglássanak”; 405: „Az elképzelhető legnagyobb szégyentelenséggel jártam el, mint meg kell mondjam, egyre csak lapozgatva a képes beszámolót már az első lapon hírül adó újságot, és a konyhaajtóra meredve, attól való félelmemben, hogy valaki leleplez kétségkívül visszataszító gaztettemben”; 591: „Bármilyen kínos volt, hogy fedélemelgetési kísérletemet két vadász figyeli, most már mindegy volt, beletörődtem. Azt se tudjuk, mit csinálunk, mondtam magamnak, ha idegeink a szétpattanásig megfeszülnek”.

<sup>354</sup> Uo. 157.

<sup>355</sup> Uo. 105. f.: Csak akkor és csak azért gyűlölünk, amikor és amiért nincsen igazunk [wenn und weil wir im Unrechte sind] [...] De rászolgáltak-e arra, hogy *undorítónak* nevezd őket? kérdeztem magamtól. [...] Szégyelltem magam, de mindjárt azt is kellett mondjam magamnak, nem bújhatunk ki a bőrünkől”.

kiszolgáltatva lenni valaminek, amit nem tudunk magunkra venni. De ez a vállalhatatlan nem valami külső, hanem magából a bensőnkől származik, ez a legbensőbb saját magunkban (mintegy a fiziológiai életünk). Az ént tehát itt meghaladja és legyőzi saját passzivitása, legsajátabb szenzibilitása, de ez a kisajátítás és deszubjektíválódás ennek ellenére az én szélsőséges és redukálhatatlan jelenléte is saját maga előtt. Mintha összeomlana a tudatunk, és menekülne minden irányba, de ezzel egyidejűleg egy megtagadhatatlan parancs összehívna, hogy jelen legyen saját feloldódásánál, és nézze, ahogy megvonódik tőle, ami leginkább sajátjából saját tulajdona. A szégyenben a szubjektumnak egyetlen tartalma van, önnön deszubjektíválódása, tanúja lesz saját bukásának, átéli, ahogy szubjektumként elvész. Ez a kettős mozgás, szubjektíválódás, egyszersmind deszubjektíválódás, ez a szégyen.<sup>356</sup>

Egy olyan írás, amely képes lenne „kioltani” a benne leírtakat, egy olyan nyelvi én, amely megszabadulhatna a megnyilatkozás alanyává vált és így szubjektivitásától megfosztott reális „pszichofizikai individuumtól”<sup>357</sup> – egy ilyen írás és egy ilyen én az agambeni fejtegetés értelmében nem tanúskodna semmiről, és idegen lenne tőle a szégyen. Ha azonban igaz, hogy Murau (és Bernhard) *Kioltása* nem képes leválni arról, amit szerzője benne maga mögött akar hagyni, kézenfekvő, hogy a tanúskodást („jelen lenni”, „látni” értelemben), illetve az azt kísérő szégyen szituációját, amelyre az elbeszélés bőséges példatárral szolgál, magára a narratív beszédhelyzetre vonatkoztassuk. Ahogy a főhős Murau nem válik eggyé a rajta úrrá levő hamis, illetve igazságtalan mondatokkal, amelyeket mindazonáltal nem tud igazakkal vagy

---

<sup>356</sup> Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, 91. Könyvének *A szubjektum és a szégyen* című fejezetében Agamben a következő konklúzióra jut, egymásra vonatkoztatva a szégyent mint a szubjektíválódást és deszubjektíválódást egybefoglaló szubjektum-lét fundamentális érzését, ahogy azt Lévinas elemezte, a nyelv és a beszéd közötti – Sausseure, majd Benveniste műveiben hangsúlyozott, és költők által megélt, illetve dokumentált – sehogyan sem áthidalható szakadékot, valamint az auschwitzzi „muzulmán” és a túlélő tanú viszonyának paradox voltát (uo. 118): „Az ember tehát mindig innen is és túl is van az emberin, ő a küszöb, amelyen szünet nélkül túllépnek az emberinek és az ember-telennek, a szubjektíválódásnak és a deszubjektíválódásnak, az élőlény beszélővé válásának és a *logosz* megelevenedésének áramai. Ezek az áramok koextenzívek, de nem koincidensek, és nem-koincidenciájuk, az őket elválasztó egészen finom gerinc, ez a tanúskodás/tanúságtétel/tanúvallomás [Zeugnis] helye.”

<sup>357</sup> Uo. 101.

igazságosakkal helyettesíteni, és szégyenkeznie kell miattuk; ahogy mindig látja vagy láttatja magát tetten érve és szégyenkezve, miközben ő maga figyel meg másokat – vagyis kívülről, illetve egy másik idősíkból tekint önmagára –, úgy az elbeszélés sem szünteti meg azt, amit világába von, csak „torzítja”. Beszéd lévén művi és automatikus: elkerülhetetlen, egyszersmind vállalhatatlan is, szégyenekezésre készítve a beszélőt, aki ily módon önmaga tanújává válik.

Ha Irene Heidelberg-Leonard idézett tanulmányában botrányosnak találja, ahogy Bernhard főhőse egyszer csak kijelenti, hogy írásában majd a meghurcoltak nevében fog szólni, igaza van; mint ahogy abban is, hogy a könyv zárata, vagyis Wolfsegg elajándékozása a bécsi izraelita hitközségnek, olcsó váltságnak tűnik, és a legízetlenebb jóvátételi akciókra emlékeztet. Csakhogy ami az előbbit illeti, Heidelberg-Leonard semmivel sem mond többet, mint amit Murau is elmondhatna magáról, a *Kioltás* vége pedig bonyolultabb, semmint azt Heidelberg-Leonard értelmezése megvilágíthatná, mellőzve a szöveg műfajából adódó, azaz narratív aspektusokat. Először is nemcsak Wolfsegget ajánlja fel egy konkrét vallási közösségnek, hanem vele mindent, ami a kastélyhoz tartozik,<sup>358</sup> ez pedig, bármennyire meghatározatlan marad is, bizonyosan többet foglal magában, mint a birtokot minden ingatlannal és ingósággal.<sup>359</sup> És afelett sem lehet elsiklani, hogy ezzel a gesztussal Murau legalább annyira kér, mint amennyira ad, hiszen a szöveg utolsó mondatában köszönetet mond Wolfsegg elfogadásáért. Továbbá: az utolsó mondat nemcsak azzal szembesít újra, amit már az első mondat is jelez, tudniillik hogy a főhős-elbeszélő, Murau szövegét egy

---

<sup>358</sup> Bernhard, *Auslöschung*, 650: „szilárdan elhatároztam, hogy Bécsben bejelentkezem Eisenbergnél egy beszélgetésre, s egész Wolfsegget, úgy, ahogy van [wie es liegt und steht], összes *tartozékával* [und alles *Dazugehörende*] együtt, minden feltétel nélkül a bécsi Zsidó Hitközségnek ajándékozom”.

<sup>359</sup> Sőt, a „wie es liegt und steht” formula önmagában is visszautal a halottakra, vö. uo. 449: „újra és újra felmerült bennem, hogy be akarok nézni a koporsóba, amelyben anyám fekszik, miközben a *fekszik* szót groteszknak éreztem”.

heterodiegetikus elbeszélő idézi, hanem azzal is, hogy az előbbi halott: „írja Murau (szül. 1934, Wolfsegg, megh. 1983, Róma)”.<sup>360</sup> Túléli a szegény? Mint Willi Huntemann írja, „elbeszéléslogikailag úgyszólván kioltódik”,<sup>361</sup> ekkor azonban az ént, a megnyilatkozások alanyát felváltja valami más, egy név, amely azt a kontingens „pszichofizikai individuumot” jelöli, ami nem vált, és sosem válhat szöveggé, és amiről immár csak mások tanúskodhatnak. Mindezek alapján azt mondhatjuk, Murau elbeszélése visszajára fordul: ha úgy tűnt, hogy valamit el akar mondani tanúként, sőt, „történelmi anyagot” akar beemelni a kulturális emlékezetbe, végül mintha a könyv őt bízna rá mások emlékezetére.

---

<sup>360</sup> Uo. 651. Mellesleg nem derül ki, hogy a Rómában elhunyt Muraut Rómában vagy családtagjaihoz hasonlóan Wolfseggben temetik-e el; a helyek közötti ingamozgás nem jut nyugvópontra.

<sup>361</sup> Huntemann, „Thomas Bernhard: »Auslöschung«”, 195.

## Bibliográfia

- Abbott, H. Porter, "Önéletírás, Autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására", in: *Helikon*, 2002/3, 286-304.
- Agamben, Giorgio, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003.
- Assmann, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest: Atlantisz, 1999.
- Barthes, Roland, „Le message photographique” (1961), in: *L'obvie et l'obtus: Essais critique* III, Paris: Seuil, 1982, 9-25.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989.
- Barthes, Roland, *Világoskamra*, Budapest: Európa, 2000.
- Benjamin, Walter, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, in: uő, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 385-410.
- Bernáth, Árpád, „Az elbeszélés vizsgálatának kérdései”, in: uő, *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*, 161-171.
- Bernáth, Árpád, „Építőkövek a lehetséges világok poétikájához”, in: uő, *Építőkövek*, 9-63.
- Bernáth, Árpád, „Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány”, in: uő, *Építőkövek*, 221-228.
- Bernhard, Thomas, *Verstörung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1969.
- Bernhard, Thomas, *Gehen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971.

- Bernhard, Thomas, "Der Wetterfleck", in: uő, *Midland in Stilfs*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971, 37-82.
- Bernhard, Thomas, "Drei Tage", in: uő, *Der Italiener*, Salzburg: Residenz, 1971, 144-163.
- Bernhard, Thomas, *Fagy*, Budapest: Európa, 1974.
- Bernhard, Thomas, "Die Mütze", in: uő, *Prosa*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976, 16-37.
- Bernhard, Thomas, "Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?", in: uő, *Prosa*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976, 38-47.
- Bernhard, Thomas, *Ja*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978.
- Bernhard, Thomas, *Der Stimmenimitator*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978.
- Bernhard, Thomas, *Frost*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- Bernhard, Thomas, *Die Billigesser*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- Bernhard, Thomas, *Beton*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982.
- Bernhard, Thomas, "Járás", in: *Ki volt Edgar Allan? Hét kisregény Ausztriából és az NSZK-ból*, Budapest: Európa, 1982.
- Bernhard, Thomas, *Der Untergeher*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983.
- Bernhard, Thomas, *Holzfällen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984.
- Bernhard, Thomas, *Alte Meister*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Bernhard, Thomas, *Auslöschung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986.
- Bernhard, Thomas, "A körgallér", in: uő, *Az erdőhatáron*, Budapest: Európa, 1987, 153-182.
- Bernhard, Thomas, "Igen", in: uő, *Az erdőhatáron*, Budapest: Európa, 183-274, 1987.
- Bernhard, Thomas, *Amras*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988.
- Bernhard, Thomas, *Korrektur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988.

- Bernhard, Thomas, *A menthetetlen*, Budapest: Európa, 1992.
- Bernhard, Thomas, *Irtás*, Budapest: Ferenczy, 1994.
- Bernhard, Thomas, "A hangimitátor", in: uő, *A túlélő feljegyzései*, Budapest: Hatodik Síp Alapítvány – Új Mandátum, 1994, 5-133.
- Bernhard, Thomas, *Beton*, Budapest: Ferenczy, 1995.
- Bernhard, Thomas, *Korrektúra*, Budapest: Ferenczy, 1996.
- Bernhard, Thomas, *Régi Mesterek. Komédia*, Budapest: Palatinus, 1998.
- Betz, Uwe, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinischer Theoreme*, Würzburg: Ergon, 1997.
- Bodi, Leslie, „Österreicher in der Fremde – Fremde in Österreich. Zur Identitäts- und Differenzerfahrung in Thomas Bernhards »Auslöschung. Ein Zerfall« (1986)”, in: Yoshinori Shichiji (szerk.), *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII: Internationalen Germanistenkongresses Tokyo 1990*. 10. k., München 1991, 120-125.
- Broch, Hermann, *Esch avagy az anarchia. Az alvajárók II.*, Pécs: Jelenkor, 1998.
- Burger, Hermann, "Finstere Anekdoten", in: *Weltwoche* (Zürich), 1978. 10.18.
- Castañeda, Hector-Neri, "Fikció és valóság: alapvető összefüggések. Esszé a tapasztalt világ teljességének ontológiájáról", in: Kanyó Zoltán és Siklaci István (szerk.), *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1988, 439-470.
- de Man, Paul, "Az önéletrajz mint arcrongálás", in: *Pompeji* 1997/2-3, 93-107.
- Derrida, Jacques, *Schibboleth*, Graz – Wien: Böhlau, 1986.
- Derrida, Jacques, *Die Tode des Roland Barthes*, Berlin: Nischen, 1987.



- Derrida, Jacques, „Signatur Ereignis Kontext“, in: uő, *Limited Inc.*, Wien: Passagen, 2001, 15-45.
- Derrida, Jacques, *Die unmögliche Möglichkeit, über das Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve, 2003.
- Dittmar, Jens (szerk.), *Thomas Bernhard – Werkgeschichte*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981.
- Doberstein, Volker, „Beton-Musik. Thomas Bernhards Über-Lebenskunst“, in: Otto Kolleritsch (szerk.), *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, Wien: Universal-Edition, 2000, 203-211.
- Dreissinger, Sepp (szerk.), *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Wien: Weitra, 1992.
- Eyckeler, Franz, *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin: Schmidt, 1995.
- Fischer, Bernhard, „Gehen“ von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne, Bonn: Bouvier, 1985.
- Fry, Paul. H., „Non-Construction: Hystory, Structure, and the Occasion of the Literary“, in: *Yale Journal of Criticism* 1/2 (1988), 45-64.
- Gehle, Holger, „Maria: ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards“, in: Hans Höller és Irene Heidelberg-Leonard (szerk.), *Anti-Autobiographie. Thomas Bernhards „Auslöschung“*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995, 159-179.
- Gendolla, Peter, „Erdbeben und Feuer. Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus“, in: Peter Gendolla és Thomas Kamphusmann (szerk.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1999, 196-217.

- Genette, Gérard, *Paratexte*, Frankfurt: Campus, 1989.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München: Fink, 1994.
- Gould, Glenn, „A Goldberg-variációk”, in: uő, *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások*, Budapest: Európa, 2004.
- Greiner, Bernhard, „Kant mit Kleist: die Krisis erhabener Interpretation des Zufalls in der Kunst (*Das Erdbeben in Chili*)”, in: Bernhard Greiner és Maria Moog-Grünwald (szerk.), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg: Winter, 2000, 177-189.
- Groddeck, Wolfram, *Reden über Rethorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel – Frankfurt/M: Stroemfeld, 1995.
- Györffy, Miklós, „Utószó”, in: Thomas Bernhard, *Az erdőhatáron*, Budapest: Európa, 1987, 275-285.
- Hamacher, Werner, „Das Beben der Darstellung”, in: David E. Wellbery (szerk.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili”*, München: Beck, 1993, 149-173.
- Hamacher, Werner, „Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka”, in: uő, *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, 280-323.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, München: dtv – Klett-Kotta, 1987.
- Handke, Peter, „Als ich »Verstörung« von Thomas Bernhard las” (1967), in: Anneliese Botond (szerk.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, 100-106.
- Handke, Peter, „Versuch über die Müdigkeit”, in: uő, *Drei Versuche*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, 5-80.

- Hárs, Endre, *Singularität. Lektüren zu Botho Strauß*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, 151.
- Haverkamp, Anselm, „Anagramm und Trauma“, in: uő, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002, 163-174.
- Haverkamp, Anselm, „Lichtbild. Die Metapher der Photographie“, in: uő, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002, 177-200.
- Heidelberg-Leonard, Irene, „Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller“, in: Hans Höller és Irene Heidelberg-Leonard (szerk.), *Anti-Autobiographie. Thomas Bernhards „Auslöschung“*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995, 181-197.
- Helms-Derfert, Hermann, *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln, Weimar, Wien, 1997.
- Hens, Gregor, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*, Camden House, 1999.
- Höller, Hans és Irene Heidelberg-Leonard (szerk.), *Anti-Autobiographie. Thomas Bernhards „Auslöschung“*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995.
- Huntemann, Willi, *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- Huntemann, Willi, „Treue zum Scheitern“, in: Text + Kritik 43 (1991), 3. kiad., 42-74.
- Huntemann, Willi, „Thomas Bernhard: »Auslöschung«“, in: *Romane des 20. Jahrhunderts*, 3. köt., Stuttgart: Reclam, 2003, 175-199.
- Hutcheon, Linda, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana: University of Illinois Press, 2000.

- Ibsch, Elrud, "Von Hypothese zur Korrektur. Die Widerlegung als Denk- und Gestaltungsprinzip in Thomas Bernhards »Korrektur«", in: Albrecht Schöne (szerk.), *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Tübingen: Niemeyer, 1986, 186-191.
- Iser, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest: Osiris, 2001.
- Jurgensen, Manfred, „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard”, in: uő. (szerk.), *Annäherungen*, Bern: Francke, 1981.
- Kahrs, Peter, *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Kelemen, Pál, "Útban a monológhoz? Elbeszélés és metafora Thomas Bernhardnál", in: Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, Budapest: Osiris, 2003, 367-395.
- Klug, Christian, *Thomas Bernhard Theaterstücke*, Stuttgart: Mertzler, 1991.
- Kohlenbach, Margarete, *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards "Korrektur"*, Tübingen: Narr, 1986.
- Köhler, Erich, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München: Wilhelm Fink, 1973.
- Köpnick, Lutz, „Goldberg und die Folgen, zur Gewalt der Musik bei Thomas Bernhard”, in: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 23/2 (1992), 267-290.
- Kripke, Saul, "Névadás és szükségszerűség", in: *Helikon*, 1997/4, 410-426.
- Lachmann, Renate, „Die Provokation des Zufalls”, in: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik poetischer Texte*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002, 117-150, 127.

- Lejeune, Philipp, „Az önéletírói paktum”, in: *Önéletírás, élettörténet, napló*, Budapest: L'Harmattan, 2003, 17-46.
- Löser, Philipp, *Mediensimulation als Schreibstrategie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Maier, Wolfgang „Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen”, Anneliese Botond (szerk.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, 11-23.
- Mariacher, Barbara, „Umspringbilder”. *Erzählen – Beobachten – Erinnern*, Frankfurt/M etc.: Peter Lang, 1999.
- Martinez, Matias és Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck, 1999.
- Miller, J. Hillis, *Ariadne's Thread: Story lines*, New Haven – London: Yale University Press, 1992.
- Mittermayer, Manfred, *Ich werden. Versuch einer Thomas Bernhard-Lektüre*, Stuttgart: Heinz, 1988.
- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1995.
- Musil, Rober, „A portugál asszony”, in: uő, *Próza, dráma*, Pozsony: Kalligram, 2000, 240-259.
- Naumann, Barbara „Nachwort”, in: Barbara Naumann (szerk.), *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart: Metzler, 1994, 245-273.
- Nef, Ernst, *Der Zufall in der Erzählkunst*, Bern: A. Francke, 1970.
- Novalis, „Monolog”, in: uő, *Werke und Briefe*, München: Winkler, 1962, 323-324.
- Parth, Thomas, „Verwickelte Hierarchien”. *Die Wege des Erzählens in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*, Tübingen: Francke, 1995.

- Proust, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában I*, Budapest: Európa, 1961.
- Ricoeur, Paul *Zeit und Erzählung III. Die erzählte Zeit*, München: Fink, 1991, 105-169.
- Rossbacher, Karlheinz, „Thomas Bernhard: Das Kalkwerk”, in: Paul Michael Lützeler (szerk.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*, Königstein/Ts: Athenäum, 1983, 372-387.
- Sándor, Radnóti, *Hamisítás*, Budapest: Magvető. 1995.
- Schafroth, Heinz F., „Hauptwerk – oder doch nicht? Thomas Bernhards weitere Inszenierung des Untergangs des Abendlandes”, in: *Frankfurter Rundschau*, 1986.10.4., újraközli Hans Höller és Irene Heidelberg-Leonard (szerk.), *Anti-Autobiographie. Thomas Bernhards „Auslöschung”*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995, 75-78.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, „Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben”, in: uő, *Der Übertreibungskünstler*, Wien: Sonderzahl, 1986, 7-12.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, „Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«”, in: uő, *Der Übertreibungskünstler*, Wien: Sonderzahl, 1986, 42-63.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg – Wien: Residenz, 1995.
- Schopenhauer, Arthur, „A látszólagos szándékosság az egyén sorsában. Transzcendens spekuláció”, in: uő, *Tanulmányok*, Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet, 1924, 101-139.
- Schopenhauer, Arthur, „Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen”, in: uő, *Werke in zehn Bänden*, Zürich: Diogenes, VII/1: 219-245.

- Siemes, Christof, „Ohlsdorf. Eine Verwirrung“, in: *Die Zeit*, 1994. március 11.
- Sorg, Bernhard, *Thomas Bernhard*, München: Beck, 1992.
- Staengle, Peter, “»Das könne er nicht.« Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«, in: Elmar Locher (szerk.), *Die kleinen Formen der Moderne*, Bozen: Ed. Sturzflüge, 2001, 279-298.
- Starobinski, Jean, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankfurt/M: Ullstein, 1980.
- Steingröver, Reinhold, *Einerseits und andererseits. Essays zur Prosa Thomas Bernhards*, New York: Lang, 2000.
- Todorov, Tzvetan, “Einführung in das Wahrscheinliche”, in: uő, *Poetik der Prosa*, Frankfurt/M: Athenäum, 1972.
- Vellusig, Rober, „Thomas Bernhards Gesprächskunst“, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens és Fred Wagner (szerk.), *Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposion*, Frankfurt/M: Lang, 1997.
- Vogt, Steffen, *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards „Der Italiener“ und „Auslöschung“*, Berlin: Schmidt, 2002.
- Vom Hofe, Gerhard és Peter Pfaff, *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein/Ts: Athenäum, 1980.
- Waldenfels, Bernhard, “Das Ordentliche und das Außer-ordentliche”, in: Bernhard Greiner és Maria Moog-Grünwald (szerk.), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, Heidelberg: Winter, 2000, 1-13.

Weinrich, Harald, *Léthé*, Budapest, Atlantisz, 2002.

Weinzierl, Ulrich, „Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards »Auslöschung«“, in: *The German Quarterly* 63 (1990) 3/4 f., 455-461.

Wellberry, David E. „Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus“, in: Klaus W. Hempfer (szerk.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart: Franz Steiner, 1992, 161-169.

Wellberry, David E., „Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz“, in: Gerhard von Graevenitz (szerk.) *Kontingenz*, München: Fink, 1998 (=Poetik und Hermeneutik 17), 291-317.

Wellberry, David E., „Mediale Bedingungen der Kontingenzsemantik“, in: Gerhard von Graevenitz (szerk.) *Kontingenz*, München: Fink, 1998 (=Poetik und Hermeneutik 17), 447-450.

Wetz, Franz Joseph, „Die Begriffe »Zufall« und »Kontingenz«“, in: Gerhard von Graevenitz (szerk.) *Kontingenz*, München: Fink, 1998 (=Poetik und Hermeneutik 17), 27-34.

Zelinsky, Hartmut, „Thomas Bernhards »Amras« und Novalis mit Besonderer Berücksichtigung von dessen Krankheitsphilosophie, in: Anneliese Botond (szerk.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, 24-33.